PRZEGLĄD TEATRALNY



NR. 1 LISTOPAD 1949 R.

TREŚĆ NUMERU

Redaguje: Zespół. Adres wydawnictwa, redakcji i administracji:
Łódź — Państwowy Teatr im. Stefana Jaracza.

Drukarnia Wyd. MON „Prasa Wojskowa“ w Łodzi, Gdańska 130. D-06726

PRZEGLĄD TEATRALNY

LISTOPAD 1949

Festiwal Teatralny

sztuk radzieckich i rosyjskich

Po festiwalu szekspirowskim, który odbył się przed dwoma laty, teatry nasze w całym kraju przygotowują się obecnie do festiwalu sztuk radzieckich. Należy się spodziewać, że przygotowania te odpowiedzą wymaganiom tej interesującej imprezy i że pod względem artystycznym osiągną cel zamierzony. Dobór scenicznych utworów radzieckich wskazuje na to, że festiwal nie będzie tylko zwykłym popisem, lecz nastręczy również okazji do zebrania cennego materiału obserwacyjnego i dyskusyjnego, z którego można będzie wysnuć w myśl wskazań konferencji w Oborach*) pożyteczne wnioski na najbliższą przyszłość.

Bo po raz pierwszy chyba nadarza nam się sposobność zapoznania się z bogatą twórczością dramatyczną Związku Radzieckiego w tak szerokim zakresie. Żadna lektura książkowa tego nie zastąpi. Dlatego festiwal winien zainteresować nie tylko widza, ale i każdego pracownika teatru, recenzentów i autorów dramatycznych.

Rozkwit teatru radzieckiego ma za sobą trzy dziesiątki lat wytężonej pracy twórczej, opiera się nadto na bogatej tradycji przeszłości teatru rosyjskiego. Począwszy od Gribojedowa i Gogola, skończywszy na Czechowie i Gorkim był to zawsze teatr żywy, w tematyce i stylu mocno z rzeczywistością związany. Na tej podstawie w Związku Radzieckim, który uprzywilejował najwybitniejsze ideowe dokumenty tradycji, łatwiej niż gdzie indziej, można było budować i rozwijać teatr współczesny, demokratyczny, rewolucyjny, odpowiadający postulatom sztuki marksistowsko-leninowskiej.

Polska, kraj demokracji ludowej, na swej drodze ku socjalizmowi, winna korzystać z cennych osiągnięć i doświadczeń Związku Radzieckiego również i w dziedzinie organizacji życia teatralnego. Bo choć posiadamy sami bardzo uzdolnionych aktorów, wybitnych i doświadczonych reżyserów, znakomitych pisarzy oraz chlubne teatralne tradycje, to

---

*) Narada dramaturgów i krytyków w lecie 1949 r.

jednak dziś, pod wieloma względami znajdujemy się dopiero na początku drogi, jaką teatry Związku Radzieckiego mają już poza sobą.

Wiemy, że teatr pełni ważną funkcję społeczną, pamiętamy, ile mu mamy do zawdzięczenia w przeszłości, kiedy toczyła się walka o naszą niepodległość. Czy jednak dziś, w okresie epokowych przemian jakie przeżywamy, teatr polski całkowicie odpowiada swoim zadaniom? — Jest to pytanie retoryczne, bo wszyscy zdajemy sobie sprawę z połowiczności jego poczynań, co wcześniej czy później może doprowadzić do całkowitego impasu życia teatralnego.

Sprawa jest jednak skomplikowana. Z jednej strony — słuszne są narzekania na jeednostronność naszego repertuaru: gra się albo klasyków, albo przekłady autorów zagranicznych; z drugiej jednak — jak sprostać postulatom życia, skoro oryginalne sztuki polskie na tematy współczesne pojawiają się tak rzadko, a tak często zawodzą?

Ten kto zna życie naszego teatru nie tylko od strony widowni, wie dobrze, że teatr czeka z wyciągniętymi rękami na każdą nową polską sztukę, byleby napisaną z talentem i z sensem. Tymczasem, jak dotąd, z nielicznymi wyjątkami otrzymuje się albo sztuki napisane z talentem, ale nieraz bez pożądanego sensu, bądź na odwrót. Mówiąc o sensie, mamy oczywiście na myśli tematykę z życiem związaną i odpowiadającą rzeczywistości, zarówno pod względem treści jak i formy. Wydaje się to dziwne, bo pisarzy, czujących i rozumiejących ducha czasu, nam nie brakuje. Istnieją talenty, walczące w pierwszym szeregu o nowe ideały, ale talenty te wyraźnie od teatru stronią. Czyżby im brakowało uzdolnień dramatycznych? — Możnaby raczej przypuszczać, że brak im tylko zaufania we własne siły, wprawy, techniki — i wytrwałości. Autor, któremu jedna sztuka się nie uda, zniechęcony opuszcza ręce i przechodzi do innej dziedziny literackiej.

W Związku Radzieckim pracuje się na odcinku twórczości dramatycznej innymi metodami i metodom tym warto przyjrzeć się bliżej. Pomimo wielkich osiągnięć, panuje tam wciąż krytyka czujna i ostra, rzec można — bojowa. Podlega jej każdy nowy utwór, choćby autor był pisarzem już znanym i uznanym. I nie zniechęca to nikogo. Wprost przeciwnie — pobudza tylko ambicję twórczą do coraz lepszych osiągnięć. A od sztuki wymaga się tam bardzo dużo. Ma ona być ideologicznie czysta, artystycznie na najwyższym poziomie. Winna być społeczna, demokratyczna, odtwarzać rzeczywistość i odpowiadać wymaganiom tej rzeczywistości, pokazywać radzieckiemu widzowi szermierzy nowych prawd i bohaterów nowego życia w działaniu, w żywej, realistycznej akcji scenicznej, tak jednak artystycznie uprawdopodobnionej, by przez sztukę stawała się odbiciem nowego życia.

Dlatego festiwal sztuk radzieckich będzie wydarzeniem szczególnie ważnym. Nauczy on widza nowego spojrzenia na współczesną rzeczywistość, człowieka teatru — zdrowego, bezkompromisowego podejścia do zadań teatru, który musi wreszcie przestać służyć obcym bogom, autorom zaś polskim wskaże źródła tematyki, i drogi jej dramatycznego kształtowania. Bo sztuki radzieckie nie tylko z całą mocą przekonania służą idei, ale są jak wiemy świetnie pisane z punktu wymagań sztuki teatral-

nej. Nie znaczy to, żebyśmy je mieli mechanicznie naśladować. „Każdy naród — jak mówi Norwid — inną drogą dochodzi do uczestnictwa w sztuce". Ale w dojściu do każdego celu potrzebny jest przede wszystkim ruch naprzód, a nie kluczenie, lub dreptanie w miejscu i oglądanie się wstecz. Trzeba wyjść z impasu, jeżeli nie chcemy popaść w zupełną nieproduktywność. Pod tym względem festiwal sztuk radzieckich winien stać się dla nas cenną podnietą.

Antoni Czechow i jego teatr

Czechow — autor „Czajki", „Wujaszka Jasia", „Trzech sióstr" i „Sadu wiśniowego" — dochodzi do głosu w teatrze względnie późno, bo niemal na schyłku krótkiego swego życia.

Nie znaczy to, by sceną nie interesował się wcześniej; dramatyczną twórczość rozpoczyna już w 28-ym roku życia napisaniem swego pierwszego 4-ro aktowego dramatu „Iwanow" (1888), nie licząc jeszcze wcześniejszych drobiazgów scenicznych, jak „Niedźwiedź", „Oświadczyny", lub nieco późniejszych: „Łabędzia pieśń" i „Tragik mimo woli". Ale sztuki, dzięki którym mówić dziś możemy o „teatrze Czechowa", powstały dopiero w ciągu ostatnich siedmiu lat jego życia, kiedy znakomity pisarz wielką swą twórczość epicką miał już prawie poza sobą.

Teatr Czechowa narodził się z ducha opozycji przeciw współczesnemu mu teatrowi mieszczańskiemu, zasilanemu przez fabrykaty różnych Kryłowów, Szpażyńskich, Niewieżywych, Gniedyczów i Suworynów, o których pisał Czechow jeszcze w roku 1888 do Szczegłowa: „Teatr współczesny — to wysypka, zła choroba miejska. Chorobę tę należy przepędzić miotłą, lubować się nią — niepodobna". Tę samą myśl wyraża Czechow i przez usta starego profesora w „Nudnej historii", kiedy ten nazywa współczesny teatr „kosztowną zabawą", oraz aktora Swietłolendowa z „Łabędziej pieśni", który stwierdza ze smutkiem, że nie jest artystą, lecz „niewolnikiem, zabawką dla cudzego próżniactwa, błaznem, wesołkiem". Teatru o podobnej funkcji społecznej i artystycznej, Czechow, choć z natury łagodny i powściągliwy — nienawidził z całej duszy.

Niepowodzenie „Iwanowa" (1888) na długo zniechęciło Czechowa do teatru. Sam zresztą zraził się do swojej sztuki, uważając ją za utwór niezdecydowany. Za to w napisanej w r. 1896 „Czajce" pokładał duże nadzieje. Czuł, że tu zdobył się na coś zdecydowanie nowego, że w utworze tym dał wyraz już dojrzałej dramatycznej koncepcji własnej. Dlatego też odczuł tak dotkliwie niepowodzenie, z jakim spotkała się i ta sztuka na prapremierze w Teatrze Aleksandryjskim w Petersburgu, w roku 1897. Pod wrażeniem tego niepowodzenia, któremu towarzyszył silny obstrzał krytyki petersburskiej, żali się Czechow w liście do A. F. Koni: „Starano się mnie upewnić, że zademonstrowałem na scenie samych idiotów, że sztuka moja i pod względem scenicznym jest niezdarna, że jest ona niemądra, niezrozumiała, nawet bezmyślna itp. itp. Może pan sobie wyobrazić moją sytuację — było to fiasko, o jakim mi się nawet nie śniło, był mi wstyd, przykro, wyjechałem

więc z Petersburga pełen wszelakich wątpliwości; bo myślałem sobie, że skoro napisałem i wystawiłem sztukę, obfitującą w takie potworne braki, to widać zatraciłem już wszelkie poczucie i że maszyneria moja definitywnie się zepsuła".

Lecz wielbiciele pisarza nie podzielali jego pesymizmu. Więc A. Koni gratulował mu właśnie jako autorowi „Czajki", a hr. Urusow uznał sztukę za „arcydzieło literatury rosyjskiej", „rzecz zadziwiającą" i w liście do Konstantego Balmonta donosił o rozkoszowaniu się premierą. Co jednak najważniejsze, to to, że sztuka nie uszła bacznemu oku kierownictwa nowopowstającego wówczas w Moskwie Teatru Artystycznego. Już podczas wstępnego omawiania repertuaru, jakim nowy teatr miał rozpocząć swą działalność, Niemirowicz-Danczenko kategorycznie domagał się wystawienia „Czajki".

Zniechęcony autor wahał się długo, niedowierzając jeszcze być może wtedy „amatorskim" zapałom organizatorów tego teatru. Dał się jednak wreszcie przekonać Niemirowiczowi, który w ten sposób pisał do niego o „Czajce".

„Jeśli mi jej nie dasz, to mnie zarżniesz, bo „Czajka" jest jedyną sztuką współczesną, która mnie jako reżysera porywa, a Ty sam jesteś jedynym współczesnym pisarzem, który tak bardzo się nadaje do teatru o wzorowym repertuarze".

I tak się to zaczęło. Teatr Artystyczny otworzył swe podwoje 14 października 1898 roku, a już 16 grudnia tegoż roku wystąpił z moskiewską premierą „Czajki", która wywołała niesłychany entuzjazm i zachwyt. Od tej chwili związał się Czechow na resztę życia z Teatrem Artystycznym, zacieśniając jeszcze ten związek przez poślubienie Olgi Knipper, artystki tego teatru, wchodząc przez to dosłownie do teatralnej rodziny Teatru Artystycznego.

Drugim sukcesem odniesionym po „Czajce", był napisany w 1900 roku „Wujaszek Jaś" (albo „Wuj Wania" — jak kto woli). Po tych „scenach z życia wiejskiego", następują w roku 1902 „Trzy siostry", dramat w 4 aktach, i wreszcie, w roku 1904, „Wiśniowy sad" — łabędzia pieśń wielkiego pisarza.

Pisać jednak mamy o tym, co wniosły sztuki Czechowa do rosyjskiej literatury dramatycznej i jakie reprezentują odrębności i właściwości, skoro mówimy aż jako o odrębnym pojęciu — o „teatrze Czechowa".

Więc, jak to już zaznaczyłem na wstępie, twórczość dramatyczna Czechowa, lub wyrażając się ściślej — styl ostatnich jego dramatycznych utworów, był manifestacją twórczej opozycji przeciwko dawnemu teatrowi. W teatrze tym raziły Czechowa: brak prawdy, odwracanie się od rzeczywistości, szablon, rutyna, sztuczność. Z niechęci ku takiemu teatrowi pisze swoje sztuki, diametralnie różne, o budowie luźnej, o akcji zewnętrznej nikłej, pozbawione „mocnych" konfliktów i ich dramatycznych rozwiązań. W przeciwieństwie do czczej i naciąganej tematyki i nic nie mówiącego teatralnego gestu, czyni nas świadkami walki wewnętrznej, rozgrywającej się w duszach ludzkich, akcję zewnętrzną zastępuje przez niezmiernie sugestywne odtworzenie atmosfery środowiska, a dramatyczne rozwiązanie — przez wywołanie nastroju, który długo gra jeszcze w wyobraźni widza, nawet po wyjściu z teatru. Jest dziś zrozumiałe, że opierająca się na takich

założeniach „Czajka", nowością swą zaskoczyć musiała nieprzygotowaną petersburską publiczność i aktorów, nawykłych do starych szablonów, a wśród krytyków wywołała burzę i sprowokowała głosy sprzeciwu ze strony obrońców dawnego teatralnego „ładu i porządku". Nie należy się temu dziwić, tym bardziej, skoro jeszcze w cztery lata potem, już po wielkich sukcesach „Czajki" i „Wujaszka Jasia" w Teatrze Artystycznym, mógł mieć miejsce taki wypadek: kiedy Czechow po raz pierwszy odczytał z rękopisu następną swoją sztukę „Trzy siostry", w zgromadzeniu aktorów zaległa krępująca cisza, a potem podniosły się głosy: „Przecież to nie jest sztuka, to — tylko schemat...", „Tego grać nie można...", „Nie ma ról, są tylko jakieś napomknienia..."

Bo też tekst sztuk Czechowa przypomina orkiestrowe partytury, które dopiero przez właściwe wykonanie nabierają blasku życia. Jak dobrze pojęli tę prawdę genialni inscenizatorzy Stanisławski i Niemirowicz, o tym świadczą późniejsze tysiące przedstawień na scenie Teatru Artystycznego. Poważne i wnikliwe studia nad rękopisem, namiętna miłość teatru i zespołowa praca reżyserów i aktorów, o których pisał Edward Gordon Craig, że „każdy z nich jest lepszym aktorem czy aktorką, niż największe „gwiazdy" Europy, — wszystko to, w połączeniu z obmyśloną do najdrobniejszych szczegółów oprawą sceniczną, złożyło się na te realizacje, które przeszły do legendy. Współpraca Czechowa z Teatrem Artystycznym przyniosła tryumf autorowi, a teatrowi długi szereg niebywałych sukcesów.

Mimo to sztuki Czechowa nie przestały wciąż budzić namiętnej krytyki. Krytyka dawniejsza kwestionowała nie tylko formę utworów, ale i ich treść. Już „Iwanowi" zarzucono, że głównym bohaterem dramatu nie jest Iwanow, nie jest Sasza, lecz — nuda i duszność atmosfery zapadłego, powiatowego partykularza. Wytykano, że dramaty Czechowa obracają się wciąż w tym samym kółku prowincjonalnym, wśród inteligencji, ginącej w bezradności i apatii, że są to dramaty samych ludzi słabych, zdecydowanych niedołęgów, cierpiących na brak woli, — gdzie w szarzyźnie egzystencji giną jednostki o jakichś nieuchwytnych marzeniach i dążeniach, a reszta pozostaje na swoich starych pozycjach, w tym miejscu, gdzieśmy ich zastali na początku. Wreszcie, że sztuki Czechowa wywołują w duszach widzów tylko melancholię i pesymizm.

Powoływano się na autorytet wielkiego Tołstoja, który wprawdzie nazywał Czechowa-epika „niezrównanym", ale nie cierpiał jego sztuk.

Wszystko to może być po części słuszne, lecz cóż był winien autor, który, w dążeniu do oddania prawdy, odtwarzał rzeczywistość taką, jaka istotnie była w okresie, poprzedzającego rewolucję, burżuazyjnego rozkładu? Przecież ci ludzie, w przedstawieniu Czechowa byli prawdziwi i łudząco żywi, podobnie jak i cała otaczająca ich atmosfera! — I nie jest prawdą, że pesymizm Czechowa był beznadziejny, obezwładniający dusze. Bo obok takiego, istnieje i pesymizm inny — pesymizm twórczy, wynikający z tęsknoty za życiem lepszym, rozlewniejszym, sprawiedliwszym. Właśnie w dramatach swoich Czechow,, w przeciwieństwie do obiektywizmu swej epickiej prozy, nie traci nadziei, zapowiada odmianę na lepsze, zwycięstwo rozumu i sprawiedliwości.

I tak zrozumiało go społeczeństwo, opowiadające się wbrew krytyce po stronie autora. Posłuchajmy wzruszającej wypowiedzi Olgi Knipper-Czechowej, wielkiej artystki, wdowy po pisarzu, która po śmierci męża, przez długie lata była w dalszym ciągu jednym z filarów Teatru Artystycznego:

„Antoni Pawłowicz Czechow był dla Teatru Artystycznego więcej niż tylko bliskim dramaturgiem. Uczył on nas widzieć i kochać Rosję, wierzyć w naród i wiązać z nim nierozerwalnie swoją sztukę. Czechow wnosił na scenę współczesne życie, postaci bliskich nam rosyjskich ludzi przedrewolucyjnej epoki, z ich marzeniami i cierpieniami, z ich ukrytymi tragediami i poetyckimi wzlotami. Czechow dał w swych sztukach prawo do życia małym, niedostrzegalnym ludziom; każdy z nich miał prawo powiedzieć: i ja cierpię i męczę się, i ja mam swoje malutkie radości".

Wśród głosów o sztukach Czechowa były i takie, które przypisywały ich powodzenie głównie nadzwyczajnej inscenizacji Teatru Artystycznego,— głosów, które stwierdziły, że autor ich tworzył niby tylko libretta, do których Teatr Artystyczny dorabiał muzykę. Lecz i to nieprawda. Sztuki Czechowa, jak już zaznaczyliśmy, są pełną partyturą, a opinie Olgi Knipper-Czechowej o wartości utworów i znaczeniu ich autora podziela dziś znakomita większość ogółu. Gwarancją trwałej ich wartości jest przede wszystkim ich artyzm, który właściwymi sobie sposobami potrafił na gorąco uchwycić życie pewnej epoki i przekazać je następnym pokoleniom. Cóż z tego, że to życie się zmieniło, że to, co w sztukach Czechowa było marzeniem, stało się rzeczywistością, że sama tematyka przestała być aktualna. I tematyka „Rewizora" Gogola również przestał abyć aktualną, a mimo to komedia ta pozostała nieśmiertelnym dziełem sztuki. Bo to, co rodzi się z prawdziwego natchnienia i głębokich przeżyć artysty, jest wiecznie żywe.

Na artyzm Czechowa składa się przede wszystkim mistrzowstwo dialogu i język przepyszny, na pozór prosty, w istocie najstaranniej wycyzelowany. Niezrównana jest celność charakterystycznych szczegółów, które wszystkie posiadają zasadnicze znaczenie. Jednym krótkim pociągnięciem, jednym wyrazem, potrafi Czechow zastąpić całe arkusze dawniejszych objaśniających monologów i wyniosłego gadulstwa, a wszystkie te szczegóły wspierają się wzajemnie i narastają w całość bardzo żywą i organicznie związaną. Jest Czechow mistrzem w zgłębianiu psychologii ludzi i środowiska, w bardzo subtelnym cieniowaniu charakterów, w posługiwaniu się symboliką i alegorią, ale nie tą pojawiającą się na scenie jak deus ex machina, lecz wyłaniającą się z życia, jako artystycznie uzasadniona emanacja rzeczywistości i prawdy. Symbol zabitego ptaka w „Czajce", wózek z „Bobikiem" ciągnięty przez Andrzeja w „Trzech siostrach", czy skazane na zagładę, choć jeszcze kwitnące drzewa „Wiśniowego sadu", posiadają naturalną, a głęboko sięgającą wymowę. W teatrze Czechowa grają także wszystkie akcesoria, martwe przedmioty, pora dnia, pora roku, odgłosy życia z zewnątrz. Wszystko to razem wspiera i uzupełnia tę specyficzną, subtelną muzykę dramatycznego słowa, z której u Czechowa rodzi się sceniczny nastrój.

Bo dramatyczny język Czechowa posiada obok sugestywnej rytmiki, także urzekającą muzykalność. Wszystkie motywy dramatycznej ekspresji spływają w zasadniczą melodię. Przypomnijmy sobie, wielokrotnie, jak motyw przewodni, powtarzany bolesny krzyk Niny: „Jestem czajką!...", lub zakończenie „Trzech sióstr", kiedy dźwiękom oddalającej się pułkowej orkiestry towarzyszy cichy płacz Iryny i powtarzane przez nią słowa: „Wiedziałam, wiedziałam...", którym towarzyszy kontrapunkt westchnień Olgi: „Gdyby to można było wiedzieć, gdyby to można było wiedzieć...". Albo, dolatujący z za sceny, jak głos przeznaczenia, stuk siekiery w „Wiśniowym

sadzie", lub zacichający w oddali głos dzwonków odjeżdżającego pojazdu w finale tejże sztuki, na którego tle stary sługa Firs mamrocze swoje, pełne przygnębiającego smutku słowa: „Odjechali... O mnie zapomnieli..."

Jakież to wszystko inne od grzmiącego, katastroficznego zatrzaskiwania drzwi w zakończeniach sztuk dawniejszych, sztuk „z akcją", których końcowe wyładowania nie pokrywają wewnętrznej pustki. Spotykamy się z czymś podobnym u Ibsena i Maeterlincka, ale nikt nie dorównuje Czechowowi w ekspresji i wymowie takich ostatnich, zacichających akordów.

W liryczny tok i ściszoną harmonię sztuk Czechowa rzadko wpadają głośniejsze akordy, ale kiedy autor przez usta swych bohaterów daje wyraz wierze i osobistym przekonaniom, zdobywa się na mocny ton o długowiecznej nośności, który głęboko zapada w świadomość słuchaczy. Rozbiór sztuk Czechowa od strony treści nie leży w zamierzeniach niniejszego artykułu, przypominamy więc tylko dla przykładu akcenty literackiej dyskusji z „Czajki", lub prorocze słowa z „Trzech sióstr":

„Nadszedł czas, kiedy na wszystkich nadciąga nawałnica, szykuje się zdrowa, mocna burza, która idzie, jest już bliska, i która prędko zdmuchnie z naszego społeczeństwa lenistwo, obojętność, uprzedzenie do pracy, zgniłą nudę..." To już jest cantus firmus zbliżającej się rewolucji, dopełnieniem którego są dalsze słowa Tuzenbacha: „... Będę pracował, a za jakichś lat dwadzieścia pięć — lub trzydzieści, pracować będzie już każdy człowiek. Każdy!"

Sceniczne utwory Czechowa stawiają teatrowi duże wymagania. Dlaczego sprostał im bez reszty jedyny tylko Teatr Artystyczny? Odpowiedź na to pytanie daje nam jeden z artykułów, opublikowanych swego czasu w rosyjskim czasopiśmie „Teatr":

„Tajemnica czechowskiego nastroju tkwiła w rytmie jego słowa. I oto rytmu tego dosłuchali się aktorzy Teatru Artystycznego".

Kiedy po wielkiej Październikowej Rewolucji zastanawiano się nad sprawą teatrów i repertuaru, odpowiadającego nowej rzeczywistości, podniosły się znów krytyczne głosy pod adresem aktualności sztuk Czechowa. Nie brakło wśród tych głosów i takich, które twierdziły, że w Nowej Rosji, w nowej epoce, przed ludźmi czynu i nowego rytmu, Czechowa grać już nie należy. Tymczasem „Trzy siostry" i „Wiśniowy sad" nie schodziły w dalszym ciągu z repertuaru Teatru Artystycznego, przy widowni zapełnionej właśnie przez przedstawicieli nowego, radzieckiego pokolenia. I jeszcze raz, wbrew głosom krytyki, społeczeństwo opowiedziało się po stronie autora. Nowa widownia radziecka nie dała się pozbawić uroku obcowania z teatrem „swojego" Czechowa. I to był największy tryumf znakomitego pisarza.

Ten instynkt radzieckiej zbiorowości spotkał się też z aprobatą ze strony autorytetu, który wciela dziś najpełniej i najdoskonalej ideały, czyny i dążenia całej Radzieckiej Rodziny. Generalisimus Stalin, zwracając się do narodu w godzinach najcięższych zmagań z nawałą wrogów, wymienił nazwisko Czechowa wśród imion rosyjskiemu sercu najdroższych, imion — symbolizujących sławę, siłę i dumę całego narodu, oraz jego nieśmiertelną kulturę. Słowa te odnoszą się zarówno do pisarza jako epika, jak i do twórcy „teatru".

Stanisław Woyna-Gwiaździński

„Wiśniowy Sad"
w interpretacji Stanisławskiego

Dawna krytyka rosyjska określała Czechowa, jako „piewcę zmroku", który zapada nad pewną częścią rosyjskiego społeczeństwa, rekrutującego się przeważnie z przedstawicieli idealistycznie usposobionej inteligencji.

W początkowych swoich zetknięciach z dramaturgią Czechowa, podobne poglądy podzielał częściowo i Teatr Artystyczny. Pierwsze przedstawienia Czechowa w MCHAT'ie („Mewa" i „Wiśniowy sad") nosiły wyraźne ślady zbyt „zgęszczonej", jak się wyraził później sam Stanisławski, nastrojowości, opartej na elegijnym i pastelowym liryźmie. Pierwszy Gorki zauważył pewną zasadniczą rozbieżność, jaka istniała między podobnym ujęciem twórczości Czechowa a jego własnym twórczym „credo", sformułowanym przez samego Czechowa w krótkim, lecz wysoce wymownym zdaniu: „wszystko powinno być jak w życiu, tylko jeszcze bardziej lapidarnie i realnie!"

Gorki, powołując się na swoje rozmowy z Czechowem, w trakcie których poruszano najistotniejsze momenty psychologicznego podłoża twórczości obu pisarzy, słusznie stwierdził, iż „ten, kto tak kocha życie i ludzi, jak właśnie Czechow, nie mógł i nie może być jego grabarzem!"

Słuszna ta uwaga skłoniła Stanisławskiego do powtórnego przeanalizowania dotychczasowych zasad inscenizacji utworów Czechowa. Stało się to w 1914 roku. Już wówczas Stanisławski w jednym z listów do sławnego artysty i śpiewaka Teodora Szalapina, z którym łączyły go najserdeczniejsze stosunki przyjaźni, napisał, iż „należy skorygować dotychczasowe poglądy na dramaturgię Czechowa. W jego sztukach bowiem dominuje prorocze i wnikliwe zrozumienie nadciągającej burzy. Sztuki te raczej stanowią alarmowy, lecz w istocie swej głęboko optymistyczny sygnał przed burzą, nie zaś pesymistyczne i pełne tęsknoty dzwony pogrzebowe".

W przeddzień Rewolucji i bezpośrednio po jej wybuchu, twórczość Czechowa była uważana przez krytyków i epigonów ginącego świata burżuazji i kapitalizmu za wyraz tego, co właśnie padło i musiało paść pod ciosami Rewolucji.

Jeden z wybitnych przedstawicieli pseudo - rewolucyjnej, a w istocie swej tkwiącej korzeniami, w burżuazyjnym quasi — nowatorstwie i kosmopolitycznym estetyźmie, krytyki, E. Beskin pisał wówczas, iż, „obecnie dramaturgiczna twórczość Czechowa jest krzyczącym anachronizmem, sprzecznym z duchem przeżywanych czasów. Kogoż bowiem mogą wzruszyć obecnie przeżycia, nikomu niepotrzebnych i nic wspólnego nie mających z realnym życiem bohaterów „Wiśniowego sadu"? Wszystko to jest dniem

wczorajszym, nieciekawym i całkiem niepotrzebnym dziś". („Teatr Współczesny" Nr 28—29, 1918 r.)

W pamiętnikach Stanisławskiego znajdujemy szczegółowe i barwne opowiadanie o tym, jak zetknął się po raz pierwszy z Czechowym i jego twórczością nowy, masowy widz rewolucyjny, któremu właśnie sugerowano, iż sztuki Czechowa „są mu obce, nieciekawe i niepotrzebne". Prawie bezpośrednio przed wybuchem ludowego powstania Październikowego w Moskwie, na scenie MCHAT'u grano właśnie „Wiśniowy sad".

Sam Stanisławski, a wraz z nim cały zespół aktorski, przeżywał chwile wielkiego niepokoju — czy istotnie wystawiana sztuka „trafi" do serca widowni, szczelnie zapełnionej przez tych, co może bezpośrednio po wyjściu z teatru wyruszą z bronią w ręku przeciwko bohaterom, których Czechow wprowadził w swoim utworze. „W kierunku Kremla — pisze Stanisławski — nadciągały jakieś tajemnicze tłumy, całe miasto żyło pod znakiem przygotowań do zbrojnego wystąpienia. Na sali pełno było nowej publiczności, która znalazła się na widowni, aby spędzić gdzieś kilka godzin, jakie dzieliły Moskwę od Października".

„W teatrze huczało jak w ulu. Nasycony trwogą i wyczekiwaniem nastrój widowni udzielił się w nie mniejszym stopniu aktorom. Ucharakteryzowani aktorzy wsłuchiwali się w szmery, jakie dochodziły z widowni. „Chyba nie pozwolą nam spokojnie dokończyć przedstawienia — mówili aktorzy między sobą — wypędzą nas ze sceny!"

„Gdy podniesiono kurtynę, serca aktorów zamarły w oczekiwaniu możliwych ekscesów. Ale to było jedno z najbardziej udanych i pamiętnych naszych przedstawień".

Pełne dramatycznego napięcia przedstawienie zakończyło się niebywałą owacją. Źródło tego sukcesu Stanisławski upatruje nie tylko tym, że „nowy widz masowy potrafił zadokumentować swoje prawo do repertuaru światowego od Ajschylosa do Czechowa włącznie, dając realny wyraz zrozumienia istotnych wartości artystycznych", lecz przede wszystkim „w instynkcie i reakcji widowni, zapełnionej przez nowego widza, który w obliczu nadciągającej burzy rewolucyjnej pochwycił ujawnione przez reżysera i wykonawców nowe akcenty, w dawnych przedstawieniach niezauważone i nietknięte".

Niemirowicz-Danczenko w swoich wspomnieniach pt. „Z przeszłości" również z naciskiem podkreśla, że „Wiśniowy sad", „wystawiony w przeddzień Rewolucji, stanowi symbol i punkt wyjściowy do odkrycia nowych i istotnych wartości Czechowa, negowanych i niezauważonych przez dawnych krytyków i interpretatorów utworów teatralnych Czechowa".

Bezpośrednio po wybuchu Rewolucji sztuki Czechowa znikły na dłuższy czas z afiszów teatrów radzieckich. Utworów jego nie grano nawet

w MCHAT'ie. Tłumaczy się to z jednej strony wściekłym atakiem na twórczość sceniczną Czechowa podjętym przez tych, którzy pod osłoną pseudorewolucyjnych haseł uprawiali quasi-nowatorskie eksperymentatorstwo, usiłując wprowadzić zamęt i rozkład do tworzącego się organizmu nowej sztuki radzieckiej, z drugiej strony — w twórczym laboratorium powstających zasad i podstaw prawdziwej sztuki socjalistycznej, dojrzewała i krystalizowała się metoda nowej interpretacji Czechowa, interpretacji zrozumiałej dla nowego widza radzieckiego.

Drogowskazem do odkrycia nowych, istotnych wartości Czechowa dla tworzącego się teatru socjalistycznego były pamiętne słowa Stanisławskiego o głębokim, wewnętrznym optymiźmie Czechowa, o aktualnej potrzebie jego utworów dramatycznych. „Dlaczego Czechow — pisał Stanisławski w 1925 r. — jest uważanym za pisarza, przebrzmiałego dla naszych czasów? Dlaczego niektórzy usiłują dowieść, iż Czechow nie potrafiłby zrozumieć i ocenić należycie rewolucji i tworzącego się dzięki niej nowego życia?"

„Przecież właśnie Czechow, jeden z pierwszych, wyczuł powiew rewolucji, gdy była ona dopiero w zarodku. Czechow pierwszy w swojej twórczości nacisnął mocno dzwonek alarmowy. Trzeba poprostu, wystawiając obecnie utwory Czechowa, umieć dosłyszeć ten dzwonek i potrafić oddać jego dźwięk na scenie. W tym dzwonku jest ukryty istotny sens scenicznych utworów Czechowa, negowany i niezauważony dotychczas".

„Sens ten polega na nawoływaniu do budowy nowego życia, do pełnego oswobodzenia człowieka z pęt i kajdanów. W liryce Czechowa rozbrzmiewają tony nie minorowe, ale właśnie optymistyczne, bo właściwym podłożem jego utworów jest namiętny i mocny pęd do nowego życia, niezłomna wiara w lepszą i szczęśliwszą przyszłość ludzkości".

„Błąd dotychczasowych interpretacji scenicznych sztuk Czechowa polegał na tym, iż ich właściwy wydźwięk odsuwano na dalszy plan i w ogóle nie ujawniano, kładąc nacisk prawie jedynie na zewnętrznych formach powszedniej nastrojowości. Marzycielską poezję Czechowa jest najtrudniej oddać realnie. Dlatego właśnie, uwaga reżyserów i wykonawców skupiała się dawniej na zewnętrznych raczej szczegółach, odtwarzanego przez Czechowa życia. I to właśnie wykoślawiło i zagmatwało istotny sens wewnętrzny jego twórczości dramatycznej".

„Niech aktor, odtwarzający Łopachina w „Wiśniowym sadzie" posiada rozmach twórczy Szalapina, a młoda Anna — temperament Jermołowej (znakomita tragiczka rosyjska S. P.) — to wówczas wszyscy zrozumieją siłę ciosów siekiery, która usuwa stary porządek, zrozumieją i wiarę w nowe, życie, które głoszą słowa Anny, wyczuwającej razem z Trofimowym, zbliżanie się nowej ery. Jakżeż bowiem inaczej rozumieć jej okrzyki: „Witaj, nowe życie!"?

Pozwoliliśmy sobie celowo na tak długi cytat, gdyż jest w nim zawarty cały sens właściwego ujęcia Czechowa przez teatr radziecki. Należy tylko dodać, iż w scenicznej interpretacji utworów Czechowa na scenach radzieckich jest brana również pod uwagę wielka prawda, którą głosił Gorki, zalecając kierować się tą prawdą w zakresie wystawienia wszystkich dawnych klasycznych utworów dramaturgicznych.

„Aby zatruta otchłań zgnilizny minionej przeszłości została właściwie i dobrze zrozumiana, — powiedział Gorki, — należy wykształcić w sobie umiejętność trafnego spojrzenia w przeszłość z pozycji terazniejszości, z wysokości wielkich idei, budującej się przyszłości!"

Pierwszą na nowo przejrzaną i opartą o intelektualne zdobycze Rewolucji, sztuką Czechowa był „Wiśniowy sad" wystawiony przez Stanisławskiego w 1928 r.

W nowej interpretacji „Wiśniowy sad" otrzymał całkiem inny wydźwięk zasadniczy, dobitnie podkreślający jego właściwe podłoże ideowe. Zasadniczym akcentem scenicznej interpretacji pierwszego aktu tej sztuki, wyreżyserowanego w tempie komediowym, był liryczny moment spotkania się z wiosną, z młodym życiem, z kwitnącym wiśniowym sadem. W akcie III uwydatnił reżyser moment „zmiany gospodarzy" Wiśniowego sadu, zaś w IV akcie dominantą stała się wiara w przyszłość zawarta w końcowych słowach Ani i Trofimowa: „Żegnaj stare życie! Witaj nowe życie!"

Nieznany, a ujawniony przez teatr, wewnętrzny, głęboki optymizm Czechowa, zaostrzony przez kontrast zestawienia go z zewnętrzną atmosferą odmalowanego przez autora środowiska, z miejsca poruszył i porwał nowego widza radzieckiego, zbliżył go mocno i organicznie do ukrytego dotychczas, lecz idealistycznego optymizmu wielkiego pisarza, fałszywie i błędnie uważanego dawniej, za „piewcę pesymistycznego zmroku i rozkładu duchowego".

„Wiśniowy sad" słusznie jest uważany na scenach radzieckich za symbol nowego, radzieckiego Czechowa. O popularności, jaką cieszą się dramaturgiczne utwory Czechowa wśród radzieckiej publiczności, głównie zaś „Wiśniowy sad", świadczy następujące zestawienie cyfrowe:

Przed Rewolucją, „Wiśniowy sad" na scenie MCHAT'u był grany 238 razy, czyli wystawiono go przeciętnie 18 razy w ciągu sezonu. Po Rewolucji, mimo, że przez dłuższy czas utwory Czechowa wypadły z repertuaru, „Wiśniowy sad" grano 1156 razy. Innymi słowy, sztukę tą grają obecnie w sezonie nie mniej niż 90 do 100 razy.

W zeszłym roku na scenach prowincjonalnych w ZSRR, „Wiśniowy sad" wystawiono 1769 razy.

Powyższe konkretne liczby niezbicie dowodzą, jak wysoko ceniony jest Czechow i jego twórczość przez teatr i widza radzieckiego.

Stanisław Powołocki

„Wiśniowy Sad" w koncepcji reżyserskiej I. Galla

(recenzja z miesięcznika „Twórczość")

Znakomicie przez Kazimierza Wykę redagowany miesięcznik literacki „Twórczość" przynosi w nr. 9 (wrzesień 1949) wnikliwe omówienie „Wiśniowego Sadu" Czechowa w koncepcji reżyserskiej Galla, który w ramach swojej działalności artystycznej wystawił ten utwór w Państw. Teatrze „Wybrzeże". Oto co pisze recenzent:

Przed każdym inscenizatorem sztuk rosyjskich piętrzy się zasadnicza trudność: odtworzenie specyficznej atmosfery dramatu rosyjskiego. W dramatach Czechowa sprawa ta jest jeszcze bardziej skomplikowana, głównie ze względu na ich ogólny koloryt refleksyjno-nastrojowy. A cóż dopiero mówić o Wiśniowym sadzie, który, opromieniony 40 - letnią tradycją sceniczną MCHAT-u, stał się niejako idealnym wcieleniem ducha rosyjskiego teatru i naturalistycznego stylu gry. Gall po żmudnej dwumiesięcznej pracy zdołał wydobyć tę atmosferę, chociaż nie użył ani samowara ani szala kaszmirskiego, ani nie rozpylił zapachu wiśni na widowni. Po prostu wniknął intuicyjnie w świat Czechowa i odczytał tekst dramatu uważnie z pomocą najlepszych komentatorów: uczucia i czasu.

Z tej lektury zrodził się nowy Wiśniowy sad, dramat o przyciszonych akcentach, wypunktowanym refleksją dialogu i wyrazistych postaciach. Urzekał ten Wiśniowy sad jak muzyka pozytywki wprawionej w nowoczesny zegar. Nie brakło także w inscenizacji Galla rozwiązań zupełnie nowych i społeczne niezwykle trafnych. Student Trofimow, jedyny bohater pozytywny, przemienił się w koncepcji Galla z postępowca-idealisty (takim go widział Czechow i jego epoka) w energicznego, wierzącego niezłomnie w zwycięstwo swoich ideałów reformatora. Kupiec Łopachin, którego serce u Czechowa bije niewolniczym niemal respektem i uwielbieniem dla Raniewskiej, w ujęciu Galla nie tylko wykazał poczucie własnej godności, ale także (w scenie kupna majątku) potrafił wyrazić potężne akcenty triumfu chłopa pańszczyźnianego nad zbankrutowanym ideologicznie i materialnie obszarnikiem. Pięknym osiągnięciem typowej dla Galla metody materializacji nastrojów było wprowadzenie w trzecim akcie nieistniejącej w tekście postaci Żyda-muzykanta. Wchodzi on na scenę ze skrzypcami podczas dramatycznej pauzy, jaka nastąpiła tuż po wybuchu rozpaczy Raniewskiej i mimicznie zapytuje Piszczyka czy może grać.

Zupełnie inaczej niż MCHAT, ale niemniej wstrząsająco rozwiązał Gall finał dramatu. U Stanisławskiego ostatnim akordem przedstawienia był turkot odjeżdżającego powozu Raniewskiej. U Galla dramat kończy rozpaczliwa, samotnicza śmierć Firsa w opustoszałym domu, w blaskach skąpego światła przesączającego się przez zabite okiennice, przy akompaniamencie rozlewnej muzyki (Dziewulskiego).

*

W zrewidowanej przez siebie kompozycji tego widowiska w Państw. Teatrze im. Jaracza w Łodzi, Iwo Gall zmienił finał dramatu w tym sensie, że Firs po wyjeździe Raniewskiej, pozostawiony na łasce losu w opustoszałym dworze, podchodzi zrazu do okna, kiedy zaś stwierdza, że okiennice są zamknięte, zrezygnowany, zrozpaczony wraca bezradnie w głąb pokoju. Melancholię samotniczych kroków Firsa rozpraszają dolatujące nagle zza okna, jak hejnał nowego jasnego życia, najpierw pojedyncze, potem zwielokrotnione ciosy siekier i rozbrzmiewająca pod ich rytm radosna, szeroka, zwycięska pieśń drwali, wyrębujących stary sad.

Niezwykły Jubileusz

Teatr Mały w Moskwie obchodzi w tym roku jubileusz 125-lecia swego istnienia. Zasługi tej sceny dla kultury rosyjskiej są tak olbrzymie, że Teatr Mały nazywają dzisiaj „Wielkim rosyjskim teatrem narodowym".

Teatr Mały różnił się krańcowo od słynnego stołecznego Teatru Aleksandryńskiego podejściem do utworu i zrozumieniem roli teatru w całokształcie życia narodowego. Kiedy „Rewizor" Gogola, chluba dramatycznej poezji rosyjskiej, padł na scenie stołecznej, zajaśniał pełnym blaskiem swej wartości dopiero na premierze w Teatrze Małym w r. 1836. Oto co pisał na ten temat W. Bieliński:

„Co dziwić się, że artyści petersburscy (z wyjątkiem jedynego Martynowa) nie znają właściwego podejścia do ról, stworzonych przez Gogola: są przecież przyzwyczajeni do ról wodewilowych, w których nie ma życia, prawdopodobieństwa, prawdy ani charakteru; nawykli do lalkowatości i marionetkowatości. Za to w Moskwie, gdzie myślą rozsądnie i troszczą się więcej o sztukę niż o dobry ton i wielki świat stołeczny — w Moskwie grają sztuki Gogola wspaniale".

Nie mniej wymownie świadczy o tych różnicach charakterystyczna wypowiedź aktorki A. I. Szubert, która grywała najpierw w Teatrze Aleksandryńskim, a potem przeszła na scenę Teatru Małego: „Ożenek" Gogola wydał się (w Petersburgu) sztuką bardzo nudną i padł po pierwszym przedstawieniu. Toteż nie poznałam „Ożenku", kiedy zobaczyłam go w Moskwie: wyglądało to tak, jakgdyby kto przesadził sztukę z zagranicznej sceny na grunt ojczysty".

Dwór carski i środowisko urzędnicze nie sprzyjały wytworzeniu się w Petersburgu narodowej atmosfery artystycznej. Stało się to dopiero udziałem Moskwy, która posiadała innych widzów i innych aktorów, Tu, zdala od stołecznego gwaru i policyjnego skrępowania mógł rozwinąć się sceniczny geniusz Szczepkina, tu wyrastały i umacniały się bezpośrednie kontakty między aktorami i autorami dramatycznymi.

Metody takiego współżycia teatru z literaturą przejął potem Teatr Artystyczny Stanisławskiego, w okresie kiedy reakcji udało się na jakiś czas zaciążyć nad duchem Teatru Małego.

W epoce radzieckiej Teatr Mały wrócił ponownie do swej przodującej roli i znaczenia — na podbudowie wiekowej tradycji realizmu narodowego, stał się dziś szkołą realizmu socjalistycznego w sztuce teatralnej, demonstrując w praktyce postulaty estetyki marksistowsko-leninowskiej.

Bliższe szczegóły o znaczeniu i działalności tego teatru podajemy poniżej w artykule St. Powołockiego.

*

Łączność z życiem — to wielkość teatru

125-lecie Teatru Małego

W historii rosyjskiego teatru dwie daty mają podstawowe znaczenie w kształtowaniu się myśli teatralnej.

27-go (14-go według starego stylu) października 1824 roku został otwarty w Moskwie dramatyczny Teatr Mały, a w 2 i pół miesiąca później, 19-go (6-go) stycznia 1825 r. moskiewski operowy Teatr Wielki. Rola tych dwóch teatrów na przestrzeni ich działalności jest olbrzymia, gdyż właśnie w łonie Teatru Małego oraz Wielkiego powstały i nabrały rozmachu, najlepsze tradycje rosyjskiej kultury teatralnej i muzycznej. Jednocześnie, w murach tych teatrów wychowała się cała plejada filarów rosyjskiej sceny tej miary, co Moczałow, Szczepkin, Fiedotowa, Jermołowa, Jużyn w zakresie dramatu, i Szalapin, Chochłow, Kładmina, Nieżdanowa w operze, zaś E. Gielcew, L. Rosławlewa, A. Dżuvi, M. Mordkin i wielu innych w balecie. Twórczość tych artystów, wychowanych przez Mały i Wielki Teatr, stanowi fundament tych najlepszych tradycji sztuki rosyjskiej, o których Lenin powiedział, że: „Należy je zachowywać i strzec, jak źrenicę oka, gdyż stanowią one nie tylko dumę kultury rosyjskiej, lecz najdobitniejszy wyraz ideologicznych i twórczych wzlotów kultury ludowej, mających wszechludzkie znaczenie".

Do entuzjastów i szczerych wielbicieli Małego Teatru w początkowym okresie jego działalności należała sławna plejada duchowych „dzieci dekabrystów", jak określali siebie postępowi i światli działacze i pisarze tej miary, co znany filozof N. Stankiewicz, Hercen, Ogariow i Bakunin. Wielcy rosyjscy rewolucjoniści-demokraci — Bieliński, Czernyszewski i Dobrolubow stale podkreślali swoją łączność z twórczością i ideologią Teatru Małego.

Jednakże najściślejsze więzy twórcze łączyły z tym teatrem największego dramaturga rosyjskiego A. N. Ostrowskiego. Wielki pisarz, marzący o „rozsunięciu murów teatralnych, aby dać możność odwiedzania teatrów masowemu widzowi", odnalazł w Teatrze Małym, w jego aktorach i reżyserach, pełne zrozumienie. Teatr Mały stał się prawdziwym domem twórczym wielkiego dramaturga. Prawie wszystkie 48 sztuk Ostrowskiego obchodziły na deskach Teatru Małego swe sceniczne urodziny.

Wyczuwając bojowość tematyki sztuk Ostrowskiego i głęboki, pełen szlachetności wydźwięk społeczny, Teatr Mały stworzył klasyczne tradycje interpretacji utworów wielkiego dramaturga. Dzięki tej właśnie mistrzowskiej interpretacji, dzieła sceniczne Ostrowskiego zdobyły sobie szeroki rozgłos, jak pociski bombardujące celnie „ciemnogród" carskiej Rosji.

Na scenie Teatru Małego została też wystawiona sztuka Lwa Tołstoja p.t. „Owoce oświaty", gdyż wielki pisarz, należąc do gorących wielbicieli tego teatru, życzył sobie, aby utwór ten był opracowany właśnie przez ten najbardziej mu duchowo odpowiadający Teatr.

Tak więc na przestrzeni wielu dziesiątków lat, Teatr Mały stanowił ośrodek twórczej myśli teatralnej, skupiający w sobie wszystko to, co było najbardziej postępowe, wzniosłe i wielkie w zakresie kultury rosyjskiej.

Znaczenie TeatruMałego, rozmach i rolę jego oddziaływania w trudnych warunkach carskiej Rosii najlepiej opisują słowa wielkiego człowieka teatru, jakim jest K. Stanisławski: „Teatr Mały bardziej niż jakakolwiek inna szkoła — wpłynął na mój rozwój duchowy, — pisze Stanisławski w swoim dziele „Moje życie w sztuce', — nauczył mnie patrzyć właściwie na świat i właściwie oceniać piękno. A cóż może być pożyteczniejszego dla kształcenia w nas poczucia estetyki i smaku?

Punktem wyjściowym twórczości Teatru Małego jest działalność P. Moczałowa i M. Szczepkina, których imiona są nierozerwalnie związane z ideologią, powstaniem Teatru i początkami jego drogi artystycznej. O wielkim tragiku Moczałowie pisał Bieliński, iż „jest to uosobienie walki i protestu, przeciwko wszystkiemu, co dusi i dławi wolność, wolną i nieskrępowaną niczym myśl ludzką". Moczałow na przestrzeni całej swej działalność był ulubieńcem postępowej młodzieży najszerszych warstw demokratycznych, uważających go za trybuna i rzecznika idei rewolucyjnej.

Obok Moczałowa działał Michał Szczepkin, współtwórca teatru, jego chluba i duma, zarazem wyraziciel artystycznego oblicza Małego Teatru, rzecznik jego programu. Przyjaciel Puszkina, Gogola i Gribojedowa, syn chłopa pańszczyźnianego, Szczepkin, w zakresie zasad sztuki aktorskiej uznawał tylko „naturalność, szczerość, pełnię życiowości". „Tylko stała żywa łączność z prawdziwym życiem — pisał Szczepkin w pamiętnikach — zapewnia aktorowi wielkość jego sztuki, zrozumienie tej wielkości przez najszerszy ogół, bowiem, aktor jest cząstką tego ogółu. Inaczej — sztuka nasza zawiśnie w próżni, stanie się nudną i nikomu niepotrzebną". W tych słowach wielkiego aktora zawarty jest cały program twórczy Teatru Małego.

Ustalając i omawiając związek twórczy, jaki istnieje między MCHatem a Teatrem Małym, Stanisławski z naciskiem podkreślał, że stworzony przez niego Teatr Artystyczny powstał „z ziarna tradycji szczepkinowskich". Na fundamencie tych tradycji, nawołujących do prostoty, szczerości, realistycznej życiowości, opartej o żywą i stałą łączność z ludem, powstała, według słów Stanisławskiego, podstawa jego systemu gry scenicznej oraz reżyserii".

Artystyczny, ideowy i osobisty kontakt między największymi teatrami Rosji — Teatrem Małym i Artystycznym Stanisławskiego, znalazł, między innymi, mocny swój wyraz w postaci dyplomów, głoszących, iż „na mocy uchwały Walnego Zgromadzenia zespołu Teatru Małego z dnia 22. października 1923 r. założyciele Teatru Artystycznego Stanisławski i W. Niemirowicz-Danczenko za wybitne zasługi dla teatru rosyjskiego, mianowani są honorowymi członkami Teatru Małego z prawem noszenia odpowiedniej odznaki".

Ale o wiele wymowniejszym dowodem wspólnoty ideowej i artystycznej, łączącej oba Teatry, wydają się być, po wybuchu Rewolucji Październikowej, skoncentrowane ataki formalistów i pseudo-rewolucyj-

nych nowatorów z pod znaku osławionego Meyerholda, na program Teatru Małego i MCHata. Meyerhold, w swoich wystąpieniach, skierowanych przeciwko prawdzie życiowej i scenicznej, nawoływał do „zburzenia i zlikwidowania ostatecznego tych twierdz cuchnącego realizmu", ujawniając w ten sposób antysocjalistyczne oraz szkodliwe oblicze swojego teatru.

Kontynuatorami programu, wytkniętego przez Moczałowa i Szczepkina, był zespół artystów Teatru Małego, a wśród nich takie chluby teatru jak: W. Zywokini, niezrównany komik, I. Samaryn, najulubieńszy uczeń Szczepkina, S. Szumskij. W sztukach Ostrowskiego zabłysnął talent założyciela sławnej dynastii aktorskiej Prowa Sadowskiego i dał się poznać wybitny zespół sił, jak: L. Kosicka-Nikulina, S. Wasiljew, M. i O. Sadowscy, wreszcie jedna z najwybitniejszych aktorek rosyjskich Maria Jermołowa, którą Lenin nazywał „twórczym sztandarem postępu w sztuce". Na scenie Teatru Małego rozwija się i upływa działalność nauczycielki Stanisławskiego — G. Fiedotowej, znakomitego aktora, reżysera i dramaturga Jużyna, wnikliwego człowieka teatru Leńskiego, Prawdina i wielu innych, których imiona są zapisane w złotej księdze historii teatru rosyjskiego. Do szeregów działających obecnie weteranów Teatru Małego należą sędziwa aktorka Jabłoczkina, E. Turczaninowa, Ryżowa, Paszennaja, Jakowlew, oraz słynny odtwórca roli Otella — Ostużew.

Twórcze tradycje Teatru Małego — stanowią szkołę, w której są wychowywane młode kadry tego najstarszego w ZSRR teatru. Są to młodzi aktorzy radzieccy, którzy tworzą obecne pokolenie Małego Teatru. Do tej grupy utalentowanej młodzieży aktorskiej należą Likso, Rojek, Jeriemiejewa, Chorkowa, Sołodowa, Pawłow, wnuk sławnego Prowa — Michał Sadowski, B. Pielegin, Afanasiew oraz wielu innych.

Rewolucja Październikowa zapłodniła Teatr Mały nowymi ideami twórczymi. Zespół jego zaczął wystawiać sztuki, poruszające wielkie tematy społeczne. W owych latach teatr po raz pierwszy wystawił szereg optymistycznych, afirmujących życie utworów Gorkiego.

W roku 1926 wystawił Teatr sztukę „Lubow Jarowaja" radzieckiego dramaturga K. Treniewa, przepojoną romantyką rewolucyjną. Przedstawienie to odegrało wybitną rolę w poszukiwaniu dalszego kierunku repertuarowego.

W okresie pięciolatek stalinowskich i podczas Wojny Wyzwoleńczej — Teatr Mały znajdował się na czołowych pozycjach ideologicznej walki, krocząc ramię w ramię z całym narodem radzieckim.

St. P.

Problem ludu w dramatach Słowackiego

(z okazji wystawienia Marii Stuart w Łodzi)

Terminu „lud" używa Słowacki w dwojakim znaczeniu: w szerszym — narodu, i w węższym — ludu wiejskiego, ściślej tej warstwy narodu, która nie należy do szlachty ani bogatego mieszczaństwa. Występuje bowiem w dramatach Słowackiego obok ludu wiejskiego również lud miejski, złożony z drobnych rzemieślników, służby, tzw. „czeladzi" i zwykłych robotników. Wśród licznych elementów ludowych twórczości Słowackiego ten właśnie problem ludu w jego dramatach wydaje mi się dzisiaj najważniejszy.

Oczywiście daleki jestem od ambicji wyczerpującego omówienia tego problemu. Ani tu miejsce, ani czas mój na to nie pozwala. Pragnę jedynie w najogólniejszych konturach obrysować ten problem i zaznaczyć szkicowo jego obecność i rolę w dramatach Słowackiego.

Problem ten towarzyszył twórczości Słowackiego przez całe jego życie. Tym problemem zaczyna się nieledwie i kończy twórczość Słowackiego. Pierwszy jego utwór liryczny „Duma ukraińska" dotyka problemu ludowego, mówiąc o samobójczej śmierci Kozaka ukraińskiego, któremu Tatarzy uprowadzają dziewczynę. W innym wierszu „Piosnka dziewczyny kozackiej" mamy sytuację odmienną. Dziewczyna opłakuje śmierć Kozaka:

„Nie od rycerskiej zginął on kuli —
Wznieśli mogiłę wysoką,
A ile garści piasku sypali,
Tyle mu przekleństw z piaskiem posłali —
Mój luby, śpi on głęboko".

Słowacki urodzony w Krzemieńcu, spędził lata dziecinne w otoczeniu ludu ukraińskiego, nic tedy dziwnego, że tematem pierwszych jego utworów jest ten lud, zwłaszcza, że był to temat romantycznie modny — zaś jak głęboko zapadł w psychikę Słowackiego świadczy cała jego twórczość, przetkana tym tematem niby czerwoną nicią ukraińskiego haftu, a w ostatnich tygodniach przed śmiercią w prywatnym liście czyni lud miarą przyszłych czasów i przyszłego porządku w Polsce, pisząc: „... pańszczyzna i królowanie szlachty polskiej jest jedną z takich rajskich róż, które już Ewa Polska na wieki utraciła. A że powinna była utracić, to świadczy mała miłość, którą sobie u l u d u zyskała".

Aczkolwiek warstwa słowna w dramatach Słowackiego ze względu na swą wysoką poetycką wartość jest elementem ważnym — to jednak w dramacie w ogóle nie jest elementem najważniejszym. Jest jakby kanwą, na której tle albo z pomocą której rozgrywa się przebieg zdarzeń czyli akcja, na którą składa się wiele jeszcze innych elementów równie ważnych, a czasem nawet ważniejszych niż słowo. W niezwykle ciekawej rozprawie „Zagadnienie dramatu", zamieszczonej w zeszycie 1—2 z r. b. „Przeglądu Filozoficznego" prof. Stefania Skwarczyńska pisze: „podczas gdy w dziele literackim tworzywo słowne jest j e d y n y m tworzywem, w dramacie jest jednym z k i l k u. W dramacie obok niego jest osoba aktora, ruch sceniczny, konkretna przestrzeń sceniczna i realny czas widowiska". Norwid mówił także o milczeniu, jako ważnym elemencie ekspresji dramatycznej.

Otóż — traktując dramaty Słowackiego nie jako utwory literackie jedy-

nie, lecz jako dramaty sensu stricto, przyjdzie nam stwierdzić, że zagadnienie ludu, lud sam, odgrywa w nich znaczną rolę, aczkolwiek najczęściej nie występuje w ich warstwie słownej.

Zaraz w pierwszym udanym dramacie swoim, a drugim chronologicznie, „Marii Stuart", Słowacki wprowadza zagadnienie ludu w postaci błazna Nicka. Nick jest przedstawicielem ludu, pochodzi ze wsi. Najszlachetniejszą postacią w całym dramacie staje się właśnie Nick — to ma swoją pozaliteracką wymowę, wyrażoną w dramacie w końcowych okrzykach ludu za sceną:

BOTWEL

Straszne okrzyki ludu w tę noc zbrodni ciemną.

MARIA

Cóż w tych okrzykach słyszysz? co słyszysz!?

BOTWEL

Przekleństwa...

W ten sposób lud stał się instancją ostatecznie rozsądzającą zbrodnie dworu królewskiego, którego dzieje są materią akcji dramatycznej. Jak wielką zaś sam Słowacki przywiązywał do tego wagę, świadczy scena śmierci Nicka, jedna z najpiękniejszych w tym dramacie, pozornie luźno z akcją związana, a w istocie uzasadniająca owe tak ważne dla ideologii i moralistyki dramatu końcowe okrzyki ludu. Prof. Juliusz Kleiner w ten sposób uzasadnia niezbędność dramatyczną postaci Nicka: „w tym „królewskim" dramacie, co zatrzymał pseudoklasyczną atmosferę pałacową, stało się coś, co było proklamacją dramatu nowego. Zacierpiał strasznie i w tragiczną wielkość urósł człowiek bez purpury i dostojeństwa, z tłumu szarego — boleścią czysto ludzką... nasunął ją bystry instynkt dramatyczny. Dopiero dzięki Nickowi widz odczuje całą zbrodnię królowej. Jego śmierć roztacza ten cień, który stanowi konieczny podkład dalszej akcji" (str. 90, tom. I, wydanie trzecie „Juliusz Słowacki").

W następnym dramacie Słowackiego, „Kordianie", lud występuje już osobiście, także w jego warstwie słownej. W akcie I występują dwaj przedstawiciele ludu: stary służący Kordiana, Grzegorz, i dozorca James Parku w Londynie. Zaś w akcie III występuje „lud warszawski" różnej kondycji i zawodu. Stanowi on tło, na którym rozgrywa się walka między obcym najeźdźcą a powstańczą warstwą szlachecko-arystokratyczną, oderwaną od tego ludu. Ten lud z nienawiścią patrzy na obcego zaborcę, ale też obojętnie na zryw powstańczy szlachty i magnatów.

Z ducha ludowości narodził się dramat z dziejów Polski bajecznej „Balladyna". Tytułowa bohaterka tego dramatu jest cerka chłopki i to jej pochodzenie, którego się wstydzi, staje się między innymi również powodem spotęgowania jej zbrodniczości. Jest to kara losu za zaprzaństwo, bowiem, jak powie potem Słowacki w wierszu „Do autora trzech psalmów":

„Ten, kto ojcu powie: raka!
Ten przeklęty: — więc się bój!
Polski lud, to ojciec twój.
Zeń jak z cierniowego krzaka,
Gotów znowu Bóg wybuchnąć,
Z wichru mając twarz i lice
I na ciebie, jak na świecę —
Iść — i dalej pójść — i zdmuchnąć!"

Tak właśnie w końcowej scenie sądu „zdmuchuje" Balladynę piorun. W dramacie tym bierze czynny udział większa ilość przedstawicieli ludu wiejskiego: prócz bohaterki tytułowej, jej siostra Alina, matka ich Wdowa, pasterz Filon, Grabiec, służba zamkowa i wieśniacy.

W „Horsztyńskim" scena II aktu II dzieje się w „chacie rybackiej", której duszą jest Maryna. I ta prosta i naiwna Maryna jest najbardziej ludzką postacią w tym kłębowisku zdrad, fałszów i obłudy, w jakim pogrążeni są wszyscy bohaterowie tego doskonałego dramatu.

Lud, który — jak mówi Nieznajomy w „Horsztyńskim" — „blaskiem bogactw odepchnięty jest daleko od możnych ludzi", występuje także w sensacyjnym dramacie „Beatrix Cenci". Przekupka Transtaverina w przedostatniej scenie dramatu staje się głosem sumienia, osądzającym świat zbrodni ukryty przed okiem pospólstwa w cieniu pałaców.

W dramacie o Beniowskim bohater tytułowy w rozmowie z Hucułem powiada: „Pomiędzy wami z dworskiego fircyka stałem się znowu człowiekiem"... To nie znaczy, żeby nie było wśród postaci ludowych, występujących w dramatach Słowackiego, typów ujemnych. Chodzi jednak nie o poszczególne typy, tylko o sprawę ludu, która zawsze jest sprawą sprawiedliwą, i o świat ludu, który zawsze jest światem lepszym, moralnie wyższym.

W „Śnie srebrnym Salomei" występuje już cały świat chłopski przeciwstawiony szlacheckiemu i to w momencie buntu, w okresie rewolucji, tzw. hajdamacczyzny. W tym dramacie „akcja cała przepełniona jest... scenami okrucieństwa nieludzkiego, w którym zgodnie z historią współzawodniczą ze zbuntowanymi chłopami ich pogromcy. Poeta mimo współczucia dla cierpień szlachty i sympatii dla ich cnót rycerskich rozumie rozpaczliwy bunt ludu, którego wódz, na sądzie zapytany, jak zapalił płomienie buntu, odpowiada: „Jak? — Sercem, panie". W dramacie tym, powiada prof. Kleiner, którego słowa powyżej cytowałem, ukazał Słowacki „straszliwe skutki krzywdy chłopskiej", dodajemy od siebie, na Ukrainie z winy szlachty i magnatów polskich.

Ale nie chodzi przecież, jak zaznaczyłem na początku, żeby lud miał brać bezpośredni udział w dramacie, a zwłaszcza w jego warstwie słownej. Nie to jest ważne. I w „Agezylauszu" i w „Księciu Michale Twerskim" lud występuje na scenę, ale w akcji nie bierze czynnego udziału i wypowiada słowa z uwagi na interes akcji nieważne. W większości dramatów Słowackiego lud zaledwie asystuje w milczeniu temu wszystkiemu, co się na scenie dzieje. Może w ogóle w warstwie słownej nie dochodzić do głosu, jak np. w „Zawiszy Czarnym" lub „Samuelu Zborowskim", ale jednak jako statystujący chór, albo ogólne tło, albo nawet daleka aluzja słowna lub pozasłowna z samego zestawienia zdarzeń, jak np. w „Lilii Wenedzie", grać decydującą rolę w wygłosie ideowym dramatu. Głos wielkiego niemowy, jakim w czasach Słowackiego był lud polski (wiejski i miejski — chłopstwo i proletariat), tym silniejszy, że nie powiązany w słowa, lecz pozostawiony odczuciu i domyślności czytelnika i widza. W dalekiej analogii ta odczuwalna, lecz nie zaznaczona słownie lub formalnie, obecność ludu w dramatach Słowackiego przypomina rolę i znaczenie ludowości w muzyce Chopina.

Marian Piechal

Maria Stuart w teatrze i w życiu

Przyglądając się pięknemu przedstawieniu „Marii Stuart" w Teatrze im. Jaracza, uświadomiłem sobie w pewnym momencie, że przedstawienie to zbiega się poniekąd z 150-leciem „Marii Stuart" Fryderyka Schillera. Właśnie w 1799 roku poeta niemiecki rozpracowywał koncepcję swojej tragedii, z pomysłem której nosił się już od dawna. Powstało stąd dzieło, które niepokojącą postać szkockiej królowej spopularyzowało na szerokim świecie. Schiller na długie lata narzucił ogółowi swój obraz Marii, sugestywnie potem utrwalany przez szereg wielkich aktorskich kreacji, między innymi — i naszej, niezapomnianej Modrzejewskiej.

„Maria Stuart" Schillera była niewątpliwie i matką pomysłu Słowackiego. Nie była jednak tylko wariantem, właściwą mu w owym czasie próbą swoistego przetwarzania motywów cudzych. „Maria" Słowackiego jest jakby pierwszą, nieopisaną przez Schillera częścią jego tragedii, jej podbudową w czasie.

„... Nienawidzona byłam
Bardzo, ale i bardzo kochaną" — mówi schillerowska

Maria, żegnając się z otoczeniem przed pójściem na szafot. I tragedia Schillera jest przede wszystkim dramatem owej nienawiści. Rywalizacja dwóch ambitnych kobiet o koronę, usuwa na drugi plan, choć nie wyklucza miłosnych ambicji obu rywalek:

„Tyś najpiękniejsza kobieta na ziemi!" — woła oszalały z miłości schillerowski Mortimer. A było to niemal w przeddzień śmierci Marii, która liczyła sobie wtedy lat 45, a pod peruką ukrywała łysinę, przyprószoną siwizną. Zresztą, rywalka jej Elżbieta, kiedy posłowie francuscy prosili ją o rękę dla księcia Alansonu, liczyła lat o osiem więcej. Mimo to nie oszczędzono jej kadzideł, które, jak się zdaje, za dobrą były przyjmowane monetę:

„Jedyna tylko dama w Westminsterskim dworze
Zdumiewa cudzoziemców, — ale bo i wszystko,
Co zachwycać jest zdolne kogoś u płci pięknej,
W niej się nagromadziło, w niej właśnie — j e d y n e j . . ."
(podług Schillera)

Była to w stosunku do Elżbiety, nie tylko tej 53-letniej, gruba przesada.

Inaczej miało się z Marią. Od najwcześniejszej młodości aż do śmierci wzniecała wokół siebie wielkie namiętności. Taką nam też pokazuje Słowacki. Nie tylko cztery trupy na scenie świadczą o tym, potwierdza to również historia.

Kiedy Schiller pisał „Marię Stuart", miał już za sobą większą część swego poetyckiego dorobku i nielada dramatyczne doświadczenie. Połowę tych lat zaledwie miał Słowacki pisząc „Marię", długo zaliczaną przez oficjalną literaturę do pierwocin młodego poety. A jednak cóż to był za start, co za intuicja psychologiczna, jakie wizjonerskie wyczucie historycznej prawdy! Pod ilomaż względami jego Maria jest prawdziwsza od schillerowskiego wzoru! Historyczna ścisłość nie leżała wprawdzie w zamierzeniach ani jednego, ani drugiego poety, ale bogata literatura historyczna, jaka się rozwinęła dokoła postaci Marii Stuart w ostatnich dziesiątkach lat ubiegłego

stulecia i która nie przestaje narastać aż do naszych czasów ogołociła schillerowską Marię z wielu teatralnych akcesoriów, nie pomniejszając w niczym młodzieńczej wizji Słowackiego.

Do bardzo interesujących należy publikacja Custa: „Autentyczne portrety Marii, królowej szkockiej". Portrety te jednak, malowane dość realistycznie, przedstawiają nam Marię, jako kobietę wykrygowaną według niemożliwej ówczesnej mody, o twarzy bladej, pociągłej, i rysach dalekich od klasycznej piękności, nie tłumaczą nam niesamowitego uroku, jaki rozsiewała. Piękne są tylko oczy, które niewątpliwie podobać się musiały nie tylko Franciszkowi de Valois, który wprowadził ją potem na tron francuski. Oczy te grają też całą gamą ekspresji w sztuce Słowackiego: potrafią uśmiechać się zalotnie i miotać błyskawice gniewu, z macierzyńską prawie tkliwością pieścić postać pazia i jasnowidząco patrzeć w otchłań przyszłości, poprzez krwawe widma, których już pełno koło niej w 23-im roku życia.

„Drama historyczne" Słowackiego kończy się wezwaniem Marii przez Botwela do ucieczki. W rzeczywistości ucieczkę tę poprzedziło jeszcze wiele zdarzeń: poślubienie Botwela, bunt kalwinistów, zmuszenie Marii do zrzeczenia się tronu, koronacja na króla małego Jakuba (1578), wreszcie — nieudane powstanie popleczników Marii.

Niejednego interesuje zapewne i postać bajronicznie potraktowanego przez Słowackiego Botwela. Historia maluje go w najczarniejszych kolorach, jako niesamowitego łotra. Kiedy wszyscy przyjaciele opuścili Marię, Botwel, po krótkiej walce, ratował się ucieczką, pozostawiając Marię na pastwę losu. Okręt jego, zapędzony przez fale, rozbił się u wybrzeża Norwegii. Pomimo nalegań nie wydano go, ale trzymano w zamknięciu. Umarł w r. 1578, po 10 latach nędznej niewoli. Miał on zgwałcić Marię, a potem zdobyć jej uczucia. Mówią, że Maria kochała go do szaleństwa. Kiedy, zaledwie w 3 miesiące po zabójstwie męża, poślubiła mordercę, tego już — jak pisze Maurois w swych „Dziejach Anglii" — nie mogła znieść opinia publiczna, nawet w szesnastym stuleciu.

Uważają go też za główną przyczynę zguby Marii. Trudno o tym sądzić. Powiadają, że kiedy panują kobiety, państwem rządzą przeważnie mądrzy mężczyźni. Maria, która niewątpliwie górowała urodą nad swą rywalką Elżbietą, nie dorównała jej w doborze mężczyzn. W Elżbiecie zawsze nad kobietą brała górę władczyni, u Marii było na odwrót. Trudno jej też było władać półdzikimi Szkotami, nie umiejąc być panią własnych namiętności. W tym też tkwiła główna przyczyna jej tragedii. (sw)

Słowacki w muzyce

(w związku z muzyką W. Maciszewskiego do „Marii Stuart")

Zastanawiałem się nieraz, dlaczego utwory Słowackiego znalazły tak słaby stosunkowo oddźwięk w naszej twórczości muzycznej. Bo za taki ledwie możemy uważać opery: „Mazepę" Adama Müncheimera, „Goplanę" Żeleńskiego, „Mindowe" Henryka Jareckiego, lub „Beatrix Cenci" Ludomira Różyckiego, które poza tematyką, zaczerpniętą z tragedii Słowackiego, niewiele mają z poetą wspólnego. Dorobek zaś czysto muzyczny, zasługujący na wymienienie, jest wyraźnie skąpy: poemat symfoniczny Różyckiego „Anhelli", kantata na chór i orkiestrę „Smutno mi Boże" Heleny Łopuskiej, oraz kilka pieśni na głos solowy, z których najpopularniejsza Mieczysława Karłowicza: „Skąd pierwsze gwiazdy", do ośmiowierszowego fragmentu z poematu „W Szwajcarii" — oto prawie wszystko. Doszukiwanie się inspiracji Słowackiego w niektórych utworach Chopina nie wydaje się przekonywające. Wprawdzie, za zupełnie w tej dziedzinie niekompetentnym F. Hoesickiem, powtarza jego przypuszczenia Hugo Leichtentritt, a ostatnio podobnej pokusie ulega prof. Zdzisław Jachimecki, kiedy w wydanej w tym roku kisążce o Chopinie zastanawia się nad znalezieniem poetyckiego przewodnika do poloneza-fantazji, op. 61, czyni to jednak ostrożnie i z zastrzeżeniami.

A przecież pozornie zdawałoby się, że Słowacki, największy artysta poetyckieg osłowa i par excellence liryk, aż prosi się o dopełnienie muzyczne, Tymczasem, najwybitniejszy z muzyków Młodej Polski, Karol Szymanowski, który pisał liczne pieśni do słów modernistów niemieckich lub zgoła dla nas egzotycznych — Hafisa i Rabindranatha Tagore, z poetów polskich ogranicza się do tekstów Kasprowicza, Micińskiego, Iwaszkiewicza, Iłłakowiczówny, Tuwima, Jerzego Liberta i własnej siostry, Zofii Szymanowskiej — z zupełnym pominięciem poezji Słowackiego. Lecz czy właśnie w tej powściągliwości znakomitego kompozytora nie znalazłoby się wytłumaczenie zagadki? Czy Szymanowski nie uważał, a z nim i wielu innych kompozytorów polskich, że poezje Słowackiego nie nadają się do muzycznego zużytkowania, gdyż same są tak pełne doskonałej muzyki słowa, iż muzycznego dopełnienia już nie potrzebują? Że muzyka taka musiałaby być kongenialna, a forma, styl i kwiecistość języka Słowackiego wymagają ze strony kompozytora predyspozycji specjalnych?

Wiadomo w jaki sposób Gounod „urządził" goethowskiego „Fausta" w swej słynnej operze, dlatego też poczytać należy za szczęście raczej, że oszczędzono nam śpiewającego Kordiana, lub Lilli Wenedy w roli heroiny operowej.

Co innego, kiedy chodzi o muzykę jako ilustrację lub środek ekspresji w utworach dramatycznych. W tej dziedzinie, od zamierzchłych czasów, poprzez Szekspira, aż do naszej doby, autorzy sami odwołują się do pomocy muzyki. W dramacie polskim, od „Odprawy posłów greckich" do Wyspiańskiego, chór w pojęciu antycznym czy naszym współczesnym, śpiew i muzyka instrumentalna stale w mniejszym lub większym stopniu dochodzą do głosu, jako pomocnicze czynniki dramatycznego tworzywa. Lecz w tej dziedzinie, jak w każdej innej, zaletą jest umiarkowanie. Niektórzy insceniza-



Państw. Teatr im. Jaracza, Łódź. „Maria Stuart" Słowackiego. Scenografia, inscen. i reż. Iwo Gall. Akt I — (od lewej) Halina Racięcka (paź), Krystyna Królikiewicz (Maria Stuart), Jerzy Ćwikliński (Rizzio), Włodzimierz Fabisiak (Douglas).



Państw. Teatr im. Jaracza, Łódź. „Maria Stuart" Słowackiego. Reż. Iwo Gall. Akt I — (od lewej) H. Racięcka, K. Królikiewicz, J. Ćwikliński.

torzy współcześni często przesadzają w zaprawie muzycznej, a że ta ostatnia nie zawsze bywa w najwyższym gatunku, więc zdarza się, że środki rozmijają się z celem. Od kompozytorów okolicznościowych trudno domagać się arcydzieł, nie będzie jednak od rzeczy przypomnieć, że niektórzy wielcy kompozytorzy i w tej dziedzinie potrafili zdobyć się na szereg rzutów, które przeżyły „okoliczności" i weszły do literatury muzycznej jako wartości stałe. Do takich należą niektóre kompozycje Beethovena, genialna muzyka Mendelsohna do „Snu nocy letniej" lub Edwarda Griega do ibsenowskiego „Per Gynta". Przykłady te, z kompozytorskiego stanowiska, warte są zastanowienia.

Do ostatniego przedstawienia „Marii Stuart" Słowackiego w inscenizacji Iwo Galla napisał muzykę Waldemar Maciszewski, obecny laureat IV Międzynarodowego Konkursu im. Fr. Chopina. Z zadania wywiązał się w sposób zadowalniający. Muzyki tej nie jest za wiele, ale ma ona swój sens i wyraz. Ogranicza się do krótkiego wstępu, ilustrującego grę Rizzia na lutni, rozlega się w galiardowym rytmie w końcu aktu drugiego jako inwokacja do zabawy tanecznej, podnosi nastrój w scenie śmierci Nicka, wreszcie, w finale dramatu, obrazuje panikę zbrodniczej pary i grozę zbliżającego się odwetu („Straszne okrzyki ludu, w tę noc zbrodni ciemną!.."). Nie wysuwając się nigdzie na plan pierwszy, nie głusząc żywego słowa, ani nie odciągając uwagi widza od tego co jest na scenie najistotniejsze, spełnia muzyka Maciszewskiego swą rolę ważnego środka pomocniczego w sposób dyskretny, przemyślany, w zgodzie z zamierzeniami inscenizatora i stylem samego dramatu (g-moll).



Państw. Teatr im. Jaracza, Łódź. „Maria Stuart" Słowackiego. Reż. Iwo Gall. Akt V — (od lewej) H. Racięcka, K. Królikiewicz, Ryszard Barycz (Botwel).

Słowacki na scenach rosyjskich i radzieckich

Z wieszczów polskich jedynie Juliusz Słowacki wszedł do dawnych teatrów rosyjskich. „Balladynę“ w tłumaczeniu poety K. Balmonta, wystawił bez skrótów Nowy Teatr pod dyrekcją znanej aktorki rosyjskiej Wiery Kommisarzewskiej (1906—7 rok). Fragmenty „Balladyny“ grane były następnie w różnych odstępach czasu przez zespoły, ideowo zbliżone do ówczesnych postępowych kół teatralnych.

Wystawienie „Balladyny“ i fragmentów tej tragedii spowodowało bliższe zainteresowanie się twórczością Słowackiego. Tłumaczenia jego dzieł w urywkach zaczęły się ukazywać coraz częściej na łamach szeregu postępowych pism literackich, takich jak „Wiesy“, „Apollon“ oraz „Świat sztuki“. W jednym z numerów „Wiesów“, pisma, znajdującego się wówczas pod wpływem kół poetyckich z pod znaku symbolistów i impresjonistów, ukazało się w 1915 roku tłumaczenie całości tragedii Słowackiego pt. „Maria Stuart“. Autorem tego tłumaczenia był poeta Bałtruszajtis, znany ongiś twórca szeregu mocno impresjonistycznych wierszy. Z pochodzenia Litwin, urodzony na Wileńszczyźnie, Bałtruszajtis doskonale władał językiem polskim i nieźle znał literaturę polską. Tłumaczenie tragedii Słowackiego zwróciło na siebie uwagę szeregu postępowych podówczas teatrów. Jeden z tych zespołów pod egidą znanego reżyseranowatora P. Gajdeburowa wystawił dzieło Słowackiego po raz pierwszy na scenach rosyjskich w 1916 r. w Piotrogradzie, na scenie tzw. Teatru Objazdowego.

Ówczesny krytyk rosyjski, omawiając sceniczny sukces „Marii Stuart“ na łamach pisma „Teatr i sztuka“ (Nr 24, 1916 r.), porównując dzieło Słowackiego z tragedią Schillera zaznacza, że utwór polskiego wieszcza „odznacza się romantycznością, przepojoną pastelową, a mocną zarazem nastrojowością, wyrazistą i sceniczną w najdrobniejszych nawet szczegółach. Tytułową rolę w omawianym przedstawieniu odtworzyła jedna z najzdolniejszych młodych aktorek rosyjskich, tragicznie i przedwcześnie zmarła, T. Bragina.

Kiedy przed wybuchem Rewolucji Październikowej, czołowi działacze teatru rosyjskiego, Teodor Szalapin, A. Jużyn, A. Ostużew — postanowili stworzyć nowy teatr, pod kierownictwem literackim Maksyma Gorkiego, w planie repertuarowym tego teatru znalazła się również „Maria Stuart“ Słowackiego. Na wystawienie tej tragedii nastawał znakomity aktor, reżyser i dramaturg A. Jużyn, (Sumbator), filar Moskiewskiego Teatru Małego. Jużyn, był jedną z najciekawszych postaci dawnego teatru rosyjskiego, który również odegrał wielką rolę w procesie krystalizowania się form scenicznych nowego teatru radzieckiego głównie w okresie łączenia idei Wielkiego Października z wieczną prawdą życiową utworów klasycznych rosyjskich i obcych. Syn gruzińskiego księcia i Polki, córki zesłanego przez rząd carski na Kaukaz powstańca z 1863 roku, Jużyn głęboko cenił i dobrze znał twórczość polskiego wieszcza.

W pozostałym po jego śmierci olbrzymim zbiorze planów i szkiców inscenizacyjnych znajduje się, między innymi, reżyserski egzemplarz „Marii Stuart“ Słowackiego, obrazujący sceniczną interpretację tego utworu przez Jużyna. Według jego koncepcji, rolę Marii Stuart miała odtworzyć jedna z największych aktorek współczesności, sławna tragiczka rosyjska Jermołowa, wykonawczyni postaci Stuart w utworze F. Schillera.

Realizacja sceniczna „Marii Stuart“ Słowackiego w inscenizacji, opartej częściowo o koncepcję Jużyna, doszła do skutku na scenie Leningradzkiego Teatru Nowego dopiero w 1939 r. Powodem wystawienia utworu Słowackiego było głównie to, że krytyka radziecka postawiła szereg zarzutów granej przez teatry ZSRR tragedii Schillera, upatrując w niej wielką rozbieżność ideową z prawdą historyczną. Inscenizatorem utworu Słowackiego była znana reżyserka N-Bromley, a wykonawczynią tytułowej roli aktorka W. Budrejko, polka z pochodzenia. Krytyka radziecka, omawiając utwór polskiego wieszcza, podkreśliła, że poeta „plastycznie i w sposób niezwykle mocny oddaje wnętrze duchowe konfliktu zasadniczego“.

Dodać należy, że fragmenty z „Marii Stuart“ i „Balladyny“ zostały wystawione w roku 1945 na scenie Państwowego Teatru Gruzińskiego w Tbilisi w inscenizacji wielkiego znawcy i serdecznego propagatora sztuki i literatury polskiej w dalekiej słonecznej Gruzji, — znakomitego aktora i reżysera gruzińskiego A. Chorawy.

St. Powołocki

Prasa i Publiczność
o przedstawieniu „Marii Stuart"

Bez bicia w wielkie dzwony, bez fanfar i puzonów samoreklamy rozpoczął Iwo Gall swą działalność w Łodzi wystawieniem „Marii . Stuart" Juliusza Słowackiego. W ten sposób Państwowy Teatr im. Stefana Jaracza w roku jubileuszowym Słowackiego uratował honor teatrów łódzkich z których żaden w ubiegłym sezonie nie usiłował nawet (i w bieżącym zdaje się, nie zamierza) zaakcentować w jakikolwiek sposób (choćby przez poranek recytacyjny) swego stosunku do największego w Polsce dramaturga przed Fredrą i Wyspiańskim.

Słowacki miał lat 21, gdy pisał swój drugi z kolei dramat ze szczególną troską o jego budowę sceniczną. „Maria Stuart" należy do najbardziej zwartych i logicznie skonstruowanych dramatów wielkiego poety. Pisał go równy miesiąc (od 17.9—18.1830), co nie jest krótkim terminem, zważywszy na niezwyłe tempo pracy pisarskiej tego poety. Wzorem najważniejszych był mu, oczywiście, Szekspir, bo nawet tło, i osoby, i sam konflikt w dramacie wziął za jego wzorem z prawdziwej historii Anglii. Rzecz dzieje się w pałacu królewskim w Edynburgu, stolicy Szkocji, w r. 1566, w tej samej „epoce elżbietańskiej", co większość dramatu Szekspira.

Na tronie szkockim szósty już rok zasiada piękna Maria Stuart, która po śmierci pierwszego, znacznie od siebie starszego męża, Franciszka II, króla Francji, poślubia młodszego od siebie o 3 lata kuzyna swego Henryka Darnleya, infantylnego i bezwolnego, ale ambitnego. Nie kocha go, kocha natomiast gwałtownego i władczego hrabiego Bothwella. Bothwell postanowił wykorzystać tę skłonność ku sobie królowej i. zgładziwszy jej męża, chce sam zostać królem.

Przed tym królowa uległa na czas jakiś urokom włoskiego muzykusa, Rizzia, o którym mówiono, że był ojcem jej syna, późniejszego króla Anglii, Jakuba I. Obrażeni za ten romans dworzanie i jej mąż postanowili Rizzia zgładzić i dokonali tego na jej oczach, gdy klęczał rozkochany u jej stóp. Królowa Maria za ten czyn jeszcze bardziej znienawidziła króla Henryka i dała ucho podszeptom Bothewella, aby go otruć. Od dostarczonej przez niego trucizny, podanej przez królową Henrykowi, ratuje go jego wierny błazen, który za niego wypija śmiercionośny napój. Zbrodnia wychodzi na jaw. Bothwell ucieka się do ostatecznego środka: wysadza w powietrze budynek, w którym leży chory Henryk. Lud, zasłyszawszy o tym, ciągnie z groźnymi okrzykami na zamek królewski, z którego w panice, złączeni ślubem wspólnej zbrodni, uciekają królowa Maria i Bothwell. Oto zwięzła treść dramatu Słowackiego.

Pokrywa się ona prawie dokładnie z treścią rzeczywistą, która miała miejsce w historii Anglii w latach 1566/67. Także osoby dramatu są prawie wszystkie wzięte z rzeczywistości, prócz pazia królowej, astrologa i wzruszającej w chwili śmierci osoby błazna Nicka, które stworzyła wyobraźnia Słowackiego.

Jest to typowy dramat moralno-psychologiczny. Ostatecznym sędzią, wyrażającym swą niesformułowaną w słowach dezaprobatą dla tego wszystkiego, co się na dworze szkockim dzieje, jest tłum, manifestujący za sceną w samym finale sztuki — w samej zaś sztuce ustami tego tłumu jest syn chłopski, błazen Nick, postać najbardziej ludzka w całym dramacie.

Dlatego nie zgodziłbym się z opinią prof. Józefa Ujejskiego, tak samo i prof. Juliusza Kleinera, że Nick, to postać fragmentaryczna i właściwie niepotrzebna w dramacie. Iwo Gall, jako reżyser, wiedziony słusznym instynktem, obdarzył tę postać w łódzkim widowisku pełnią tonów i barw scenicznych.

Zgodnie ze swoją wiarą w lud, jako sędziego czynów ludzkich i twórcę historii, Słowacki tworzył swój dramat również pod kątem społecznym. Reżyseria Iwo Galla uwydatniła w pełni ten charakter dramatu Słowackiego.

Także jego inscenizacja w pełni realistyczna dopomogła uwyraźnić się tej zasadniczej idei utworu. Gra młodych aktorów niezwykle skupiona i opanowana czarowała poza tym nad zwyczajnie inteligentnym podejściem do tekstu słownego, który wypowiadano zgodnie z założeniem całości widowiska realistycznie, nic jednak nie roniąc z jego poetyckiej piękności. Krystyna Królikiewicz w roli Marii Stuart była cały czas królową Szkocji z wyjątkiem ostatniego aktu, gdzie zeszła do roli histeryzującej z przestrachu kobietki. Może to nawet z punktu widzenia przemiany dramatycznej było dobre. Zygmunt Rzuchow-

ski w roli bezwolnego i nieszczęśliwego jej męża utrzymał się w jednolitym tonie aż do końca; tak samo Edward Gudowski w roli Mortona, Włodzimierz Fabisiak w roli Duglasa i Jerzy Szpunar w roli Linsaya. Jerzy Ćwikliński w roli Rizzia był może zanadto płaczliwy, jak znowu Halina Racięcka w roli pazia zapomniała czasem w swej kobiecej miękkości, że jest jednak chłopcem, marzącym o rycerskich ostrogach i pasie, a więc czupurnym i męskim. Na osobne wyróżnienie zasługuje Bronisław Pawlik w niezwykle wdzięcznej, ale i trudnej, roli błazna Nicka, zwłaszcza w scenie śmierci, którą wykonał wzruszająco i po ludzku. Sugestywną postać astrologa stworzył Czesław Przybyła.

Na specjalne uznanie zasługują niezwykle proste, lecz pomysłowe, ekonomiczne i zarazem stylowe dekoracje i kostiumy, które grały pełnymi walorami w umiejętnie operowanej grze barwnych świateł — co również jest osobistą zasługą dyrektora, którego z tego tytułu (rozlicznych funkcji) ktoś nazwał żartobliwie na premierze Iwo Gall (ernikiem).

Muzyka Waldemara Maciszewskiego dyskretna i stosowna.

Słowem, oglądaliśmy przedstawienie w pełni udane, o nowym, całkowicie różnym od schillerowskiego, stylu gry, nowej metodzie reżyserskiej, nowym podaniu scenicznym, nie mniej jednak sugestywnym, a bardziej może rzetelnym.

Marian Piechal

(Dziennik Łódzki Nr 264).

Teatr łódzki wkracza w nowy okres swoich dziejów. Minione pięciolecie, cokolwiek można by powiedzieć o jego wzlotach i upadkach, było burzliwe i świetne. Teatr Wojska Polskiego, wyrosły z teatru Pierwszej Armii i osiadły w Łodzi nazajutrz po wyzwoleniu miasta, tutaj właśnie, pod kierownictwem Krasnowieckiego i później Schillera, wysunął się na czoło teatralnej Polski; widzieliśmy na jego scenie parę przedstawień wspaniałych pod względem inscenizacyjnym i ważkich pod względem ideologicznym; przesunęli się tu przed nami najlepsi reżyserowie polscy, najlepsi aktorzy, najlepsi scenografowie; przez widownię jego przewinęły się łódzkie masy robotnicze, których wymagania, po tej pięcioletniej zaprawie są na pewno wyższe, aniżeli przed wojną wymagania „elitarnej" widowni mieszczańskiej. Tak więc, Iwo Gall, nowy kierownik tej placówki, przemianowanej na Państwowy Teatr im. Stefana Jaracza, staje wobec nie byle jakiej tradycji, którą trzeba będzie podjąć, i wobec chlubnego dziedzictwa, któremu trzeba będzie sprostać. Chcemy wierzyć, że zarówno dyrektor, jak i jego zespół przywieziony z Wybrzeża, znajdą się na wysokości zadania.

Z Wybrzeża również przybywa do nas „Maria Stuart", która otwiera sezon — poprzedzona sławą pięknego widowiska. Dla łodzian jest to jednak premiera, co więcej — pierwsze spotkanie z nowym teatrem, pierwszy kontakt, od którego pono zależy dalszy rozwój stosunków wzajemnych. Powiedzmy od razu: dobrze usposabia do teatru Galla już choćby wybór sztuki, jednego z najrzadziej granych i najtrudniejszych dramatów Słowackiego. To „drama historyczne" jest tym bardziej trudne, że na pozór wyrwane z historycznego kontekstu, umieszczone w abstrakcyjnej atmosferze moralnego konfliktu, który mimo tła szkockiego dworu i renesansowych strojów zdaje się rozgrywać gdzieś poza czy ponad czasem. Nie ma bowiem w tej sztuce, poza przelotną aluzją w pierwszej scenie pierwszego aktu, ani słowa o tym co wstrząsało tamtą epoką: o walce, jaką „papistka" Maria Stuart musiała toczyć z Reformacją i powstaniem Murray'a, o podstępnej wojnie z królową angielską Elżbietą, o właściwych przyczynach insurekcji ludu szkockiego po zabójstwie Henryka Darnleja. Idąc śladem Calderona i Racine'a ukazuje nam Słowacki w postaci Marii Stuart tragedję rozdarcia między obowiązek i namiętność: obowiązek królowej i namiętność kobiety. Racja stanu nakazuje królowej strzec czci małżeńskiej i praw dynastycznego, to znaczy — szanować Henryka Darnleja i jako męża i jako króla; — równocześnie pasja kobiety kochającej pcha ją w objęcia Botwela. A zatem — konflikt klasyczny, zawieszony w bezdziejowej próżni wysublimowanych „wiecznych namiętności", takich jak honor, władza, miłość.

Jednakże, jeśli przyjrzymy się z bliska „Marii Stuart", stwierdzimy, że Słowacki nie bez słuszności nazwał swój dramat historycznym. W ujęciu bowiem autora „Balladyny" konflikt moralny otrzymuje zabarwienie romantyczne i szekspirowskie: wyradza się w bunt mocnej indywidualności przeciw koniecznościom społecznym i ustrojowym. Tak więc, w obrębie samej funkcji królewskiej, Maria Stuart nurtowana wolą

samowładztwa, powstaje przeciw Marii Stuart reprezentującej rację państwowo-publiczną. Zawiązkiem dramatu jest akt samowoli: królowa chce rozkazywać i dekretować wyłącznie we własnym imieniu, bez współudziału króla-małżonka. Coraz to słyszymy z jej ust: „Jestem królowa!" — samozapewnienie, które ma ją utwierdzić w poczuciu wolności władczej i tym samym usprawiedliwić jej błądzenia kobiety. Rozumie to Botwel, który chcąc skłonić ją do czynów występnych odwołuje się do jej autokratycznej ambicji przypomnieniem: „Jesteś królową!" Myśląc o swej miłości do Botwela Maria Stuart powiada: „Któż ma prawo mnie sądzić, Ja osądzę siebie; ludzie są u stóp moich — nade mną Bóg w niebie!" W pewnej chwili, aby odzyskać swobodę królewską, Maria zrzuca z głowy koronę jako symbol ucisku społecznego. To rozdwojenie osobowości idzie tak daleko, że w akcie piątym, w wielkiej scenie rozterki, Maria Stuart, wpatrzona w obłąkańczą wizję, wykrzykuje: „Na moim tronie obca zasiadła kobieta"... Obca kobieta — to znaczy Maria Stuart sprawująca władzę w imię etyki społeczno-państwowej.

Otóż konflikt między mocną jednostką a systematyką nakazów społecznych jest konfliktem historycznie uwarunkowanym, typowym dla wewnętrznie skłóconych ustrojów klasowych, czy to będzie ustrój feudalny, czy też ustrój kapitalistyczny. Zatarg tragiczny, kończący się nieuchronnym pognębieniem jednostki i rodzący zło, które z kolei rodzi nowe zło. Wielkość sztuki Słowackiego polega na tym, że z nieodpartą plastyką ukazuje nam determinizm zła, wypływający z konfliktu: jednostka-społeczeństwo i spiętrzający na scenie trupy Rizzia, Nicka, pazia i Darneleja. Rzecz przytem znamienna: dramat Marii Stuart przejmuje nas zgrozą, ale nigdy oburzeniem. Dla kobiety bowiem w ustroju feudalnym zdrada małżeńska, jak powiada Engels, była jedynie środkiem samoobrony i najzupełniej odpowiadała sytuacji, jaką wyznaczono jej w małżeństwie. Historyczność sztuki Słowackiego ma podwójne oblicze: jest to nie tylko osobisty dramat królowej szkockiej i opowieść o jej zdradzie małżeńskiej, ale coś więcej: tragedia jednostki w ustroju klasowym. Tragedia, której zakończenie jest zgodne z prawem rozwoju historycznego. W ostatniej scenie Botwel słyszy „straszne okrzyki ludu, w tę noc zbrodni ciemną". Na pytanie Marii: „Cóż w tych okrzykach słyszysz? Co słyszysz?" — odpowiada: „Przekleństwo!".

W ujęciu Iwo Galla Maria Stuart nie przychodzi na scenę z gotowym konfliktem wewnętrznym. Po podniesieniu kurtyny ukazuje nam się kobieta pełna radości życia, wrażliwa na zaloty męskie, skłonna do kokieterii. Jej dramat rodzi się w naszych oczach z wydarzeń zewnętrznych, z warunków obiektywnych. Koncepcja słuszna, która wymagała tego, aby widowisko oprzeć na żywej akcji, na dynamicznej gestyce i naturalnym toku dialogowym. Dlatego też Gall przesunął akcent z momentu wizji poetyckiej na moment akcji dramatycznej i dlatego ograniczył się do najprostszej oprawy dekoracyjnej, w której lekkie, białe ostrołuki i witraże na tle czarnych kotar określają charakter miejsca i czasu.

Jeśli chodzi o wykonanie aktorskie, to młoda drużyna Galla zdradza ogrom entuzjazmu i dobrych chęci. Niech to nam na razie wystarczy jako rękojmia przyszłego rozwoju talentów, w które niewątpliwie obfituje zespół teatru im. Stefana Jaracza. *Stanisław Brucz*

(„Kuźnica Nr 40. 1949).

*

Spośród znamiennych wrażeń widzów, którzy na zaproszenie redakcji „Przeglądu Teatralnego" przedstawili swoje spostrzeżenia i uwagi, częściowo krytyczne, w pewnej mierze słuszne, obiektywne i trafne, przede wszystkim zaś w swojej prostocie oryginalne i ciekawe, zamieszczamy poniżej niektóre, głównie takie, które posłużyć mogą teatrowi do wyciągnięcia odpowiednich wniosków.

Przedstawienie nie bardzo mi się podobało, bo nic tam nie było wesołego. My, ludzie pracy, od warsztatów, schyleni nad krosnem, chcielibyśmy wieczorem znaleźć jakąś rozrywkę, przy której nie potrzeba sobie łamać głowy. Jedna rzecz, którą zrozumiałam, to umieranie na scenie tego błazna. To naprawdę było takie, że miałam łzy w oczach.

Chcę w końcu wyjaśnić, aby nie było nieporozumień, że lubię, nawet bardzo, poważne sztuki i komedie, ale trzeba przy trudnej rzeczy dać objaśnienie na wstępie przedstawienia.

J. J.

Włókniarka z PZPB

Nie jestem zwolennikiem tragedii na scenie. Piękny język i piękna jego interpretacja sceniczna nie mogą zastąpić akcji, która by oddawała realnie dzisiejszą rzeczywistość z jej zagadnieniami nas wszystkich obchodzącymi. Muszę się przyznać, że dlatego wolę chodzić na mniej poetyczne, ale za to bardziej tchnące prawdą społeczną sztuki Zapolskiej czy nawet Perzyńskiegd. Widowisko Słowackiego w ujęciu Galla ma swoje niewątpliwe walory kompozycyjne i akcenty satyryczne, nie mniej jednak tkwi głęboko w poezji i jest raczej oderwane od życia. Ideowo ma swoją rację bytu (gniew ludu), artystycznie również. *B. W.*

urzędnik kolejowy.

*

„Mówili, że nie ma teatru — a tu jest teatr" — chciało by się sparafrazować starą piosenkę o Warszawie.

I to jaki teatr! Może bez „gwiazd" — bez efekciarstwa — może młody, ale teatr. Teatr w którym króluje Sztuka. A Sztuka to prawda, szczerość, bezpośredniość.

To też prosty widz patrząc na „Marię Stuart" z radością musi stwierdzić, że przedstawienie to nie ma nic z szablonu koturnowych przedstawień z popisem kilku, znakomitych nazwisk, na tle reszty „minorum gentium".

„Maria Stuart" — to widowisko przemawiające do widza prostotą słowa oraz bezpośredniością sytuacji wynikającej z uczucia. Piękno języka Słowackiego podane w najprostszej formie — konstrukcja stworzona z żywych postaci scenicznych zdumiewa i uderza swoim pięknem i celnością wyrazu tak, jak całkowita kompozycja widowiska. Całość niezwykle ciekawej inscenizacji wywodzi się bezpośrednio z trafnej analizy utworu. Całość wywołuje silne wrażenie.

To też „Maria Stuart" uderza nas, przyzwyczajonych niestety do szablonu swoim ciekawym, świeżym i zrozumiałym efektem widowiskowym i zespołową grą aktorską, gdzie każda postać żyje i gdzie szczerość wyrazu i świeżość młodych aktorów zastępuje rutynę i dawną sztampę.

Niektórzy aktorzy mają może ruchy trochę za szybkie, ale kto wie, może tak trzeba. — Bardzo ciekawie grał Ryszard Barycz rolę Botwella. Interesująco wydała mi się Królikiewicz w roli tytułowej i Ćwikliński w roli Rizzia.

Kier. Świetlicy

*

Jeżeli ktoś zapyta mnie jakie przedstawienie teatralne w ciągu ostatnich lat zwróciły na siebie moją uwagę — odpowiem krótko, trzy.

Pierwsze z nich to „Celestyna" Teatr Wojska Polskiego Łódź. Drugie to „Krzyk jarzębiny" — Teatr Kameralny w Warszawie (z zastrzeżeniami odnoszącymi się do reżyserii). Trzecie to „Maria Stuart". Osobiście specjalnie przemawia do mnie „Maria Stuart" Słowackiego. Tego rodzaju widowisko obserwuję po raz pierwszy, widowisko przemawiające do widza prostotą języka i bezpośredniością „sytuacji". To **„odkoturnowanie"** „Stuart", ma dla nas Polaków, specjalne znaczenie. Nie do przyjęcia jest dziś utwór romantyczny zamknięty w ramy operowej patetyki, jak to się dzieje we wszystkich tego rodzaju przedstawieniach. („Lilla Weneda" PTP w Warszawie). Piękno języka Słowackiego podane w formie najprostszej, najbardziej przemawia.

Powiedziałem „dla nas Polaków"'. A tak. Byliśmy wszyscy w sytuacjach, gdzie krzyk bestii okupacyjnej wrażenie sprawił najmniejsze. Konstrukcja „Marii Stuart" stworzona z żywych postaci scenicznych, postaci wiekiem nawet odpowiadających bohaterom autora, — przez wyżej przytoczoną prostotę, zmusza do słuchania, przeżywania i patrzenia. To jedno. Drugim istotnym punktem tego przedstawienia jest kompozycja inscenizacyjna. Takie rozwiązanie i tego rodzaju sytuacje, sytuacje wiążące się bezpośrednio z dekoracją teatralną może stworzyć tylko scenograf-plastyk, który jest zarazem reżyserem. Nie wymagam więcej od przedstawienia, poza trzema zasadniczymi elementami: logiki, prostoty, wrażenia.

Te elementy znalazłem właśnie w „Marii Stuart". Ot i cała tajemnica powodzenia.

Na jedno zwróciłbym uwagę. Trzeba na zakończenie przedstawienia dać może w ilustracji muzycznej kilka takich akordów, któreby po słowie Botwella: „przekleństwo" — wyrwały zasłuchanego i zapatrzonego widza z nastroju widowiskowego i upewniły go, że to już koniec poematu. Inaczej sala czeka na dalszy ciąg widowiska.

J. W. Nauczyciel z Piotrkowa.

Od młodości lubiłem teatr, ale jakoś dotychczas rzadko w nim bywałem. Naszego wielkiego poetę Słowackiego coś niecoś czytałem i byłem bardzo cieka-

Juliusz Kleiner — Marian Piechal

w sprawie postaci Nicka w „Marii Stuart"

W związku z moją recenzją w „Dzienniku Łódzkim" z dnia 25 września r. b. o przedstawieniu „Marii Stuart" Słowackiego otrzymałem z Krakowa list od prof. Juliusza Kleinera. Uważam za swój obowiązek tytułem satysfakcji dla czcigodnego uczonego przytoczyć z tego listu następujące słowa:

„W zajmującej recenzji o przedstawieniu „Marii Stuart" pisze Pan: „Nie zgodziłbym się z opinią prof. Ujejskiego, tak samo i prof. Kleinera, że Nick to postać właściwie niepotrzebna". Otóż właśnie — zgadza się Pan ze mną: w tomie I monografii mojej na str. 111 (w wyd. pierwszym — powtórzono dosłownie w drugim i trzecim), stwierdzam konieczność postaci i śmierci Nicka w budowie dramatu".

Chciałbym dla wyjaśnienia dodać, że pisząc recenzję o „Marii Stuart" zajrzałem do skróconej pracy prof. Kleinera pt. „Słowacki" w przedwojennym wydaniu Państw. Wyd. Książek Szkolnych we Lwowie, w której to pracy prof. Kleiner o „konieczności postaci i śmierci Nicka w budowie dramatu" nic nie pisze — ze wspomnianej zaś przez prof. Kleinera czterotomowej monografii o Słowackim, czytanej przeze mnie przed kilkunastu laty, zapamiętałem zdanie, które mogło mnie wprowadzić w błąd. Zdanie to dotyczące sceny śmierci Nicka brzmi:

„Ale świetna jako samoistna całość — czy scena ta organicznie wiąże się z dramatem? Czy stosowna jest tutaj, w decydującej chwili — ona, która dla akcji jest bez znaczenia?" (str. 90, tom I,

Wypadł mi natomiast z pamięci następujący dalszy wywód prof. Kleinera:

„Zapewne — można jej uprawnienie zaatakować, **ale można** *je również obronić, można wskazać, że nasunął ją bystry instynkt dramatyczny. Akcja zmierza ku śmierci Henryka, Henryk jednak jest bezgranicznie marną kreaturą, tak stał się wstrętny widzowi, że w jego losie nie odczułby nikt tragizmu, że brakłoby tego czynnika, który ma ponurym światłem oblać zbrodniczość Marii Stuart i szarpnąć sercem słuchacza. Dopiero dzięki Nickowi widz odczuje całą zbrodnię królowej. Jego śmierć roztacza ten cień, który stanowi konieczny podkład dalszej akcji".*

Oczywiście, zgadzamy się co do konieczności postaci i śmierci Nicka w budowie dramatu, ale interpretujemy tę konieczność zupełnie odmiennie: prof. Kleiner psychologicznie ze względu na wrażenie widza, ja społecznie ze względu na ideowy wygłos dramatu, zawarty w groźnych okrzykach ludu z za sceny.

MARIAN PIECHAL

(Ciąg dalszy ze str. 29)

wy zobaczyć jego utwór w teatrze. Dawniej nie mieliśmy ani czasu, ani pieniędzy, żeby chodzić do teatru. Dziś są takie zniżki związkowe, że można.

Muszę powiedzieć, że widziałem dotychczas akurat takie sztuki, w których artyści grali w swoich zwykłych ubraniach. A teraz odrazu w „Marii Stuart" zobaczyłem ich w kostiumach, jakich się właściwie dziś w życiu nie spotyka. Może tak musi być, że wiersze trzeba mówić w kostiumach i może dlatego tak się je przyjemnie słucha. A jakby to było, żeby tak Słowackiego zagrać w zwykłych ubraniach, które się nosi na codzień? Możeby to nam było bliższe i prawdziwsze. My jesteśmy ludzie realni i może lepiej przekonywa nas język prosty, język dzisiejszy. Może to nawet być wiersz, jak w tej scenie z konającym błaznem. *A. St.*

Pracownik fabryki odzieżowej

KRONIKA ZAGRANICZNA

ZSRR

Przegląd przedstawień na tematy współczesne

W Związku Radzieckim ukończony został przegląd przedstawień teatralnych na tematy współczesne. We wszystkich teatrach kraju dłużej niż pół roku trwała wytężona praca dla należytego przygotowania się do przeglądu. W pierwszym turnusie uczestniczyło 186 dramatycznych teatrów Federacji Rosyjskiej, 46 teatrów Ukrainy, 18 teatrów Gruzji, 10 teatrów Armenii, wszystkie teatry Azerbejdżanu, Litwy, Białorusi, Łotwy, Estonii i Karelo-Finlandii, a także większość teatrów Turkmenii i Mołdawii. O masowym charakterze przeglądu świadczy fakt, że brało w nim udział 343 teatrów kraju.

Komisja obejrzała w pierwszym turnusie 1003 przedstawienia, w turnusie drugim — 386 przedstawień. Oglądane przedstawienia omawiano następnie na zebraniach kolektywów teatralnych, na konferencjach widzów i w prasie.

Z pokazanych na przeglądzie 716 przedstawień sztuk rosyjskiej radzieckiej dramaturgii, więcej niż połowę, bo 457 przedstawień wypełniły inscenizacje sztuk następujących: „Moskiewski charakter“ i „W pewnym miasteczku“ A. Sofronowa, „Spisek skazańców“ M. Wirly, „Zielona ulica“ A. Surowa, „Prawo honoru“ A. Sztejna, „Szczęście“ P. Pawlenki, „Ja chcę do domu“ S. Michałkowa, „Wielka siła“ B. Romaszowa i „Po tamtej stronie“ A. Barianowa. Przegląd wykazał również wybitne postępy w rozwoju narodowej radzieckiej dramaturgii republik związkowych.

W czasie przeglądu pokazano 208 utworów, z których 118 stanowiły dzieła współczesnej narodowej dramaturgii radzieckiej. Narodowe teatry Federacji Rosyjskiej pokazały 27 sztuk autorów narodowych, Gruzja — 15, Armenia — 8, Azerbejdżan — 9, Litwa — 8, Kazachstan — 7, Turkmenia — 5.

Z 386 przedstawień turnusu drugiego, Komisja przeglądowa wyróżniła 100 za wydatne osiągnięcia w dziedzinie radzieckiej sztuki teatralnej. Przegląd stał się wszechzwiązkowym apelem twórczych zadań teatrów, który wykazał przed społeczeństwem, jak wykonane zostały wskazania ideologiczne Partii, a przede wszystkim uchwała CK WKP(b) z przed 3 lat „o repertuarze teatrów dramatycznych i o środkach jego polepszenia“. Przegląd stwierdził w sposób przekonywujący, że liczne teatry kraju, z honorem zdały przed narodem radzieckim ten odpowiedzialny egzamin.

*

NOWA SZTUKA LILIAN HELLMAN

Moskiewski Teatr Dramatyczny otworzył sezon jesienno-zimowy sztuką estońskiego dramaturga A. Jakobsona: „Dwa obozy“, po której zaraz nastąpiła druga premiera komedii postępowej autorki amerykańskiej Lilian Hellman pt. „Lady i gentleman“. Lilian Helman znamy w Polsce jako autorkę „Lisiego gniazda“, granego również z dużym powodzeniem w Łodzi, z Adwentowiczem i Grywińską w rolach głównych.

10-LECIE ŚMIERCI B. W. SZCZUKINA

Prasa radziecka poświęca obszerne artykuły pamięci zmarłego przed 10 laty znakomitego radzieckiego artysty dramatycznego B. W. Szczukina, twórcy słynnych kreacji Jegora Bułyczewa i Włodzimierza Lenina.

„Interesują mnie tylko role — mówił Szczukin — w których znajdują odbicie idee epoki, więc role o głębokiej ideowej treści. Chcę odtwarzać postaci, które poruszają nasz kraj. Bo żyję w najwznioślejszych i najszczęśliwszych czasach. Jestem zakochany w naszym wspaniałym kraju“.

Szczukin był uczniem Wachtangowa i odziedziczył po swym nauczycielu wielką wymagalność od aktora i od samego siebie. To też wymagał od siebie formy ścisłej wcielanej postaci, dokładnej, jasnej, wyrazistej do maksimum i wciąż pracował nad jej ulepszeniem. Nie było u niego nic przypadkowego, najmniejszy gest, poruszenie, zwrot rekurs, wszelka zmiana intonacji obmyślane były do najdrobniejszych szczegółów. „Być może, nie wielu jest aktorów, do których w tym stopniu, co do Szczukina, nadawało się określenie: mistrz“. Pisze o nim B. Zachawa w swym artykule: „Wielki aktor naszego czasu“ (Sowietskoje Iskustwo Nr 47, 1949).

CZECHOSŁOWACJA

Świat pracy na scenie Narodniho Divadla

Teatr Narodowy w Pradze (Narodni Divadlo) wystawił sztukę dwóch młodych autorów: Ladisława Bublika i Milana Fijali pt. „Velika tavba". Sztuka osnuta jest na tle życia i pracy czeskich hutników, pracujących przy wielkich piecach. „Taviti" — znaczy po czesku „topić, wytapiać".

Oto co w związku z premierą tej sztuki mówi Mirosław Kourzil, wiceminister informacji i oświaty, a jednocześnie — prezes Rady teatralnej i dramaturgicznej:

„Przede wszystkim podkreślić należy, że na scenie Teatru Narodowego po raz pierwszy oglądamy sztukę o kształtowaniu się nowego, socjalistycznego człowieka w naszej ojczyźnie. „Wielki stop" ludzi i charakterów — pokazuje nam robotniczy lud czeski, hutników, którzy przetwarzając zasady swej pracy, budują socjalizm — i sami podlegają przebudowie przez niego.

...Po pięknych przykładach „Kremlowskich kurantów" i „Makara Dubrawy"ukazuje się po raz pierwszy na scenie Teatru Narodowego własna nasza sztuka, osnutą na tematyce nowej, ludowej, demokratycznej rzeczywistości. Stanie się ona środkiem wychowania dla zespołu teatralnego i dla widzów. Na przykładzie tym oglądamy, ile można się nauczyć w dziedzinie kultury i teatru z doświadczeń i osiągnięć Związku Radzieckiego".

A oto co powiada jeden z bohaterów sztuki, robotnik Gavlas:

„Mówię, że najważniejsze — to pozyskanie ludzi dla sprawy. Tak właśnie. Bo jak ich pozyskać, to już przy niej stoją. I będą ciągnęli do ostatka. Bo ludzie, mój panie, to kapitał. Trzeba tylko umieć go zainteresować. Ty się śmiejesz Wincek, ale ja ci powiadam, że ludzie się u nas przetwarzają, i to z gruntu. Bo cobyś rzekł, gdyby dawniej kiedyś zjawił się kto na twoim oddziale i powiedział, że będzie pracował za dwóch, że wydoła, że sobie to zorganizuje. A dziś — masz to na porządku dziennym. — Rosną nam ludzie, bratku, ludzie rosną!...".

Teatr Narodowy w Pradze, w związku z uczczeniem 70 rocznicy urodzin Józefa Stalina i dniami przyjaźni czechosłowacko-radzieckiej wystawi kolejno, począwszy od dnia 7 listopada: „Eugeniusza Oniegina", „Las Ostrowskiego, Jegora Bułyczewa" i „Mieszczan" Gorkiego, „Kremlowskie kuranty" Pogodnina, „Rosyjskich ludzi" Simonowa, „Makara Dubrawę" Korniejczuka, „Moskiewski charakter" Sofronowa oraz sztuki Suchowo-Kobylina, Leonowa i Rachmanowa.

BUŁGARIA

Repertuar teatrów Sofijskich

Bułgarski Teatr Narodowy otworzył nowy sezon 15 października, sztuką bułgarskiego autora Andrzeja Gulaszki: „Zobowiązanie wobec rządu". Odbijają się w niej wyraziście osiągnięcia pracowników ludowej Republiki Bułgarskiej.

W filii Teatru Narodowego grają sztukę L. Striełkowa: „Wywiad". W planie repertuaru tego teatru znajdują się następujące sztuki autorów radzieckich: „Makar Dubrawa" A. Korniejczuka, „Moskiewski charakter" A. Sofronowa",

W 32 rocznicę Wielkiej Październikowej Rewolucji Teatr Narodowy wystawi sztukę W. Iwanowa: „Pociąg pancerny 14—69".

Opera w Sofii rozpoczęła sezon operą bułgarskiego kompozytora L. Pipkowa: „Momczył". Dalszy program przewiduje balet Hertela: „Rywalki", oraz opery: „Rigoletto" Verdiego i Czajkowskiego: „Czerewiczki" („Kowal Wakuła"). Ponad to przewiduje się wznowienia z ubiegłego sezonu: „Eugeniusza Oniegina" Czajkowskiego, „Iwana Susanina" Glinki, „Carmen" Bizeta i inne.

Teatr Komedii Muzycznej przygotował operetkę Milutina: Popłoch wśród dziewcząt", „Wierny druh" Sołowjewa-Siedowo, „Miłość wzajemną" Kaca i „Wolny wiatr" Dunajewskiego.

Narodowy Teatr Młodzieży przygotowuje „Śnieżek" W. Lubimowej, „Glinę i porcelanę" łotewskiego autora A. Grigulisa, oraz „Ja chcę do domu" S. Michałkowa.

Cena numeru: 50 zł.